
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00083839 1



Raoul GINESTE

L'ART A LA TAVERNE DE PARIS

CHÉRET — Abel FAIVRE — GRÜN — LÉANDRE — MÉTIVET

STEINLEN — WILLETTE, Artistes Peintres

Émile ROBERT Ferronnier d'Art

Jacques HERMANT, Architecte

Photogravures de DUCOURTIOUX et HUILLARD, d'après les Clichés de SIMONET

Imprimé par G. RICHARD, pour H. CHAILLY, 3, Avenue de Clichy
PARIS 1906

L'ART

A LA TAVERNE DE PARIS

DU MÊME AUTEUR

Le Rameau d'Or, poésies, A. Lemerre.
Chattes et Chats, poésies, *épuisé*.
Soirs de Paris, pour H. Béraldi, *épuisé*.
Pour Auguste Comte, *épuisé*.

ROMANS

La Seconde Vie du Docteur Albin, Dujarric.
Le Nègre de Paris, Dujarric.
La Poupée de Cire, Louis Michaud, 168, Boulevard Saint-Germain.

RAOUL GINESTE

L'ART

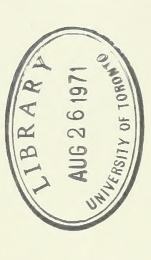
A

LA TAVERNE DE PARIS

CHÉRET — ABEL FAIVRE — GRÜN — LÉANDRE — MÉTIVET — STEINLEN
WILLETTE, ARTISTES PEINTRES
ÉMILE ROBERT, FERRONNIER D'ART — JACQUES HERMANT, ARCHITECTE

Photogravures de DUCOURTIOUX et HUILLARD, d'après les Clichés de SIMONET

Imprimé par G. RICHARD, pour H. CHAILLY, 3, Avenue de Clichy
PARIS 1906



Il a été tiré de cet ouvrage 25 exemplaires
sur papier de la Manufacture Impériale du Japon.

A Madame Henry CHAILLY

En souvenir de son admiration pour les peintres et les graveurs du XVIIIe siècle, je dédie ce recueil de documents sur quelques artistes d'aujourd'hui.

Très respectueusement.

RAOUL GINESTE.



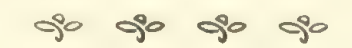
LA TAVERNE DE PARIS (Cliché de Simone.)

A *Monsieur Henry* CHAILLY.

Cher Monsieur, permettez-moi de constater au risque de blesser votre modestie, que vous inaugurez — Mon Dieu, oui ! — une ère nouvelle pour l'art décoratif de notre pays. Jusqu'à présent, à l'exception de quelques tentatives intéressantes mais timides et incomplètes, la plupart des cafés (ces derniers salons où l'on cause de notre époque trop affairée) se sont fait remarquer par le mauvais goût de leur décoration. On y exhibe de ridicules pastiches moyen-âgeux, ou de lourdes renaissances flamandes ; les céramiques criardes hurlent à côté de lambris outrageusement chargés de faux ors. Le pittoresque grossier des fêtes foraines ou le style riche *y semblent lutter d'incongruité. C'est véritablement déplorable.*

Rompant avec ces traditions de laideur, vous enorgueillissant à bon droit, comme dit le Gil Blas, *de mettre à profit la puissance du commerce en faveur de l'art, vous vous êtes adressé à de vrais, à de grands artistes et, sur ce thème que vous adorez — comme nous tous d'ailleurs —* La Femme de Paris, *vous les avez livrés à leur exquise fantaisie. Soyez justement loué pour votre intelligente audace. Vous allez rendre à l'art un service rare. Obligés par votre exemple, les établissements futurs délaissant le faux luxe et l'extravagant décor, feront appel désormais à des artistes de talent et de goût. Le public habitué à contempler de belles choses deviendra de plus en plus exigeant et c'est ainsi que les bons peintres auront des occasions de plus en plus fréquentes de nous faire admirer leur virtuosité.*

LA PEINTURE DÉCORATIVE



La peinture qu'on est convenu d'appeler décorative est celle qui comprend la série des œuvres relatives à la décoration des habitations ou des édifices.

La différence qu'on fait aujourd'hui comme profession entre les artistes peintres et sculpteurs proprement dits et leurs confrères portant le nom de décorateurs aurait été considérée dans les siècles précédents comme parfaitement ridicule. Les peintres et les sculpteurs ne faisaient pas de distinction entre les différents genres de sculpture et de peinture, ils étaient instruits dans la pratique générale et dans la science tout entière du dessin et les plus grands artistes ne regardaient pas comme au-dessous d'eux de se charger de travaux de pure décoration. La peinture murale, en effet, celle qui décore les grands édifices n'est-elle pas par elle-même la plus haute destination de l'artiste ? Ne lui promet-elle pas une longue durée et ne lui commande-t-elle pas une œuvre qui en soit digne ? Qu'on nous pardonne quelques aperçus rapides et généraux sur ce que fut jadis la peinture décorative : ils sont nécessaires pour bien faire comprendre l'importance primordiale de cet art :

Dans les pays qui furent le berceau de la civilisation moderne, dans les Indes, en Chine, en Égypte, la peinture comme la sculpture étaient intimement liées à l'œuvre de l'architecture. Elle représentait pour ainsi dire le troisième moment dans la construction d'un édifice.

La première phase appartenait au constructeur, la seconde était dévolue au sculpteur et le peintre donnait à l'ensemble la dernière parure, l'aspect définitif.

Ornements d'architecture, statues et bas-reliefs, tout était soumis à la loi générale de la polychromie. Les admirables frises des lions et des archers trouvées à Suse dans la Perse antique, par M. Dieulafoy, sont des monuments achevés de cette peinture décorative émaillée.

En Grèce, en Italie — nous pouvons en juger par la résurrection miraculeuse de Pompéi et d'Herculanum — la peinture couvrait tous les parvis des temples, des

basiliques et des demeures particulières. Voyez dans les fresques de Bosco Reale récemment offertes au Louvre, quels merveilleux effets décoratifs les artistes tiraient des motifs les plus simples.

L'art Byzantin fut un art de décadence : ses formules hiératiques s'éloignaient trop de la nature et conduisaient à un servilisme absolu. Il eut néanmoins des trouvailles architecturales et produisit des mosaïques remarquables.

Giotto di Bondone rompit nettement avec ce formalisme infécond et étroit et nous voyons dès lors éclore cette puissante floraison décorative italienne, gloire du moyen âge et du XVe siècle.

Ce fut, pour n'en citer que quelques-uns, Orcagna avec ses vigoureuses et suggestives compositions, le divin Sandro Botticelli dont l'œuvre exercera une si grande influence sur l'art moderne, Domenico Ghirlandajo, d'un si noble réalisme, Pietro de la Francesca, Lucas Signorelli, Le Pérugin, Léonard de Vinci, puis Raphaël, Michel-Ange et cette brillante phalange de coloristes vénitiens depuis Véronèse et Titien jusqu'à Guardi et Tiepolo qui fut sans rival au XVIIIe siècle pour la hardiesse de ses raccourcis, le charme de son coloris et la richesse de son invention. Une très vive intelligence de l'harmonie décorative éclate dans ses fresques du palais Labbia à Venise (Les amours d'Antoine et de Cléopâtre) et celui-là aussi aura sur quelques-uns de nos maîtres actuels une influence indéniable et féconde.

En Espagne — sans parler du génial Velasquez et de tant d'autres dont les moindres ébauches furent toujours peintes dans un sens décoratif — Goya emporté par son tempérament fougueux et sa puissante originalité se plut aux vastes compositions murales.

En Allemagne, Albert Dürer et Hans Holbein réalisèrent dans leurs œuvres décoratives la plus haute expression de l'idéal germanique, le premier avec plus de poésie, plus d'intensité de sentiment; le second avec plus d'habileté et plus de goût.

Voyez les peintures murales de Dürer à l'Hôtel de Ville de Nuremberg et les fresques de Holbein dont les débris sont à Bâle, ainsi que les vastes compositions qu'il peignit à la détrempe pour les marchands allemands de Londres.

L'art si consciencieux de nos voisins n'a pas retrouvé cette belle époque.

En Hollande, Rubens et Jordaens enfantent des merveilles.

Dans la France, au moyen âge, le maître de l'œuvre était souvent peintre et sculpteur en même temps qu'architecte et cette direction unique ne pouvait être que favorable au développement de la peinture monumentale qui fut très florissante chez nous pendant le XIIe et le XIIIe siècle. La majeure partie des peintres qui travaillaient alors à la décoration des édifices étaient considérés comme de simples ouvriers. Leur condition se releva vers le XIVe siècle, les rois les protégèrent et les admirent à leur cour : ils n'en furent pas plus fiers pour cela : des peintres tels que Girart

d'Orléans (1350) ne craignaient pas de peindre des meubles, des bannières, des étendards ou des armoiries.

Un compte de Guillaume de Poupet, conseiller et receveur général des finances de Philippe-le-Bon, daté de 1454, nous montre les plus grands artistes de la Cour de Bourgogne occupés à décorer une salle de banquet. S'il prenait fantaisie à M. Dujardin-Beaumetz de faire pareille commande à nos membres de l'Institut, nous entendrions sans doute plus d'un cri de paon.

L'École Française se développait normalement avec son génie propre et ses instincts primesautiers, quand les artistes italiens appelés par François Ier à la cour de France vinrent lui apporter leur néfaste influence :

Fils dégénérés de ces quatrocentistes inimitables, ils inoculèrent à nos peintres leur odieux virus académique, tuant toute notre spontanéité, formulant d'étroits préceptes qui devaient aboutir à ces colossales toiles de Lesueur et de Lebrun, d'une exécution si molle, d'un coloris si fade.

« Il n'y a pas une beauté canonique placée quelque part dans un firmament hypothétique et indéfini, a dit justement M. Camille Mauclair, la beauté évolue mêlée à la vie, elle est partout, elle est en vous, elle attend qu'on la dégage. La vie crée de la beauté toujours avec une insistante, une sublime, une sereine indifférence. Cette toison d'or est cachée nous devons la retrouver, elle se renouvelle sans cesse. »

Ce fut ce prodigieux Antoine Watteau à l'inspiration si originale, à la manière si décorative qui devait retrouver cette beauté perdue. S'affranchissant des règles sévères de l'École Académique il fut, au XVIIIe siècle, le rénovateur hardi, l'initiateur puissant dont le génie domine encore notre époque.

Ce qui le met hors de comparaison c'est le sentiment de la nature, la largeur de sa touche, la sûreté de son dessin et cette admirable et si harmonieuse compréhension des tonalités qui enveloppe ses personnages de mystère et de grâce.

Fragonard, sans l'imiter, marchait brillamment dans la voie féconde que Watteau venait de tracer quand la réforme apportée dans les arts par l'influence de David vint frapper la peinture décorative d'un rude coup. Le style héroïque remplaça les délicates arabesques empruntées aux gracieux extérieurs de Pompéï et aux voûtes des Bains de Titus : quelques tentures sobrement et uniformément drapées furent la seule concession faite au luxe et aux élégances de l'art décoratif. Ni pendant la Révolution, ni sous l'Empire, l'on ne trouverait à citer une seule décoration complète d'appartement. A peine quelques artistes, formés par les anciennes écoles, auront-ils de loin en loin l'occasion de peindre des ornements ou des trophées militaires sur les dessins de l'architecte De Percier ou sur ceux de Joseph Normand. Tout ce qui ne s'inspire pas d'une antiquité mal comprise et mal digérée est sévèrement

proscrit par David et par ses élèves : témoin les figures d'un style glacial que peignit Girodot dans les appartements du château de Compiègne. Il faut cependant faire exception pour l'esprit charmant, pour le maître d'une exquise originalité que fut Pierre-Paul Prudhon. Ses figures empreintes d'une délicieuse poésie semblent toujours composées pour former une décoration aussi gracieuse que pondérée.

La restauration n'innova guère. Heim avec toute sa science et Ingres avec tout son talent furent victimes d'une esthétique surannée : leurs toiles décoratives sont toujours froidement traitées comme des tableaux et l'on peut écrire avec M. Bosc (*Dictionnaire d'architecture*) : « Sous le premier empire et sous la restauration l'art décoratif n'existe plus, il est bien mort. » Parcourez en effet les salles du Louvre et tous les édifices qui furent décorés à ces époques, on est navré, écœuré, révolté par la nullité et la laideur de leurs peintures décoratives.

Cette mort heureusement n'était qu'apparente : des réactions violentes ne tardent pas à se produire.

Le romantisme avec Delacroix, le réalisme avec Courbet, l'impressionnisme enfin avec Manet, Monet, Degas, Renoir, Sixley, Zandomeneghi, Mme Berthe Morizot et tant d'autres, sortent victorieux d'une lutte ardente avec la routine affolée. Deux hommes d'un génie si différent ! Puvis de Chavannes qui éclaire la peinture, atteint les sommets les plus élevés de l'Art et par la simplicité et la noblesse de son style rappelle les maîtres Florentins du xve siècle, puis Chéret, cet illustrateur prodigieux des rues de Paris, cet artiste à la fois naïf et complexe dont la facture si moderne évoque cependant, elle aussi, les traditions primitives des grandes époques, ouvrent une voie glorieuse à la peinture décorative. La médiocrité officielle n'ose même plus les discuter. Bien plus, les oies sacrées du Capitole couvent sans trop s'indigner des talents qui les renieront. Henri Martin et Besnard passent à l'impressionnisme en y mettant même une certaine indiscrétion, s'il y avait de l'indiscrétion à bien faire. En un mot la victoire définitive est acquise aux fils émancipés de Watteau, le dessin et la couleur ne sont plus les antagonistes d'autrefois : ils ne sont même plus « ce dessin mâle et cette couleur femelle » qui d'après M. Charles Blanc enfantait la peinture. Mais tour à tour mâle ou femelle selon le tempérament de l'artiste ils sont unis par d'insolubles liens qu'on ne peut rompre sans attenter à leur existence. »

La composition elle-même, cette dernière forteresse de l'École commence à subir de rudes assauts. Je n'irai pas jusqu'à prétendre avec M. Camille Mauclair que « l'amateur de peinture trouve autant de joie à regarder une palette chargée ou une boîte de pastel qu'un tableau.

Il aime le ton en lui-même, la matière épaisse ou fluide, la rugosité ou la moiteur d'une touche, en un mot la tangibilité de cet art tangible, tout ce que l'École appelle avec dédain le côté sensuel.

Ce serait tomber dans le paradoxe par l'exagération d'une indiscutable vérité. Une suite d'accords plaqués par un musicien peuvent être agréables à l'oreille sans constituer le morceau définitif qu'ils contiennent virtuellement. Il n'en est pas moins certain que la composition telle que doit l'entendre un bon peintre n'a aucun rapport avec le sens qu'on a si souvent donné à ce mot. L'École entend par là le sujet, c'est-à-dire le côté littéraire d'un tableau. Or, et voici où la critique déjà citée a tout à fait raison, « tout tableau a deux sujets, son sujet pictural et son sujet psychologique. »

Il peut être beau si le premier est seul traité, il ne le sera jamais si le second est traité seulement.

Le sujet pictural c'est l'assemblage de plans et de valeurs pour la constitution d'une harmonie optique. Un tableau est une réunion de couleurs destinées à produire une impression optique particulière et cela d'abord: c'est un objet décoratif.

Le principal sujet d'un tableau au sens pictural c'est la lumière, ses conflits avec l'ombre, ses variations sur les objets..... Le sujet intellectuel se superpose au premier, c'est son prétexte. Il faut donc identifier l'expression à la couleur. La ligne décorative n'existe que par le contraste des valeurs sur le fond. Le plus grand tort de l'enseignement d'École c'est la séparation de la couleur et du dessin. Elle n'admet pas l'identité de leurs rôles. Elle enseigne à dessiner en recherchant l'expression, puis à reporter le dessin sur la toile, à le colorier ensuite. Je dis exprès colorier car avec cette méthode il est impossible de peindre. Peindre, c'est penser en couleurs ».

Ces vérités que Manet et toute l'École impressionniste se plaisaient à développer, les artistes de la Taverne de Paris les ont admirablement comprises. Certes, le sujet psychologique ne leur fait pas défaut, il existe vivant, spirituel ou philosophique, mais il n'est qu'un prétexte à de belles harmonies de lignes et de couleurs.

Passés presque tous maîtres dans l'estampe, leur dessin n'est cependant ni trop graphique, ni pédant, s'il semble prédominer chez quelques-uns, c'est qu'ils sont assez doués, assez forts pour nous donner la sensation chromatique avec du blanc et du noir ce qui n'est pas un mince mérite.



CHÉRET



CHÉRET

Je soupais, il y a des années de cela, dans un restaurant à la mode, un orchestre de Tziganes épiçait notre repas de ces mélodies langoureuses et bizarres entrecoupées de czardas échevelées. En face de notre table se trouvaient deux femmes énigmatiques d'une allure ultra-parisienne, d'un modernisme presque outrancier. Elles étaient grandes, pâles et sveltes. Une lassitude un peu morne mais distinguée semblait peser sur elles : cependant, dès que les violonistes au teint bistré prenaient leurs archers, dès que les premiers frémissements de la mélopée semblaient sourdre d'un rêve lointain, leurs joues se coloraient et leurs yeux s'animaient de lueurs étranges puis, à mesure que les motifs se succédaient, leurs traits s'accentuaient, leurs torses se redressaient, cambrés en d'adorables attitudes. Des poses que je croyais fantaisistes et idéales se réalisaient devant moi. J'avais enfin compris Chéret.

Oui je vous l'avouerai, cher maître, imbu de certaines doctrines, m'écriant volontiers avec Baudelaire

Je hais le mouvement qui dérange la ligne

il me fallut un certain temps pour être complètement initié à votre art à la fois si subtil et si primesautier. J'ai rattrapé, il est vrai, le temps perdu et mon admiration pour votre œuvre n'en est que plus profonde: mais que vous importe, tant d'hommes éminents ont chanté votre gloire!...

« J. Chéret, dit M. Henri Béraldi dans *Les Graveurs du* XIX[e] *siècle*, est parisien. Il est né en 1836. Mis en apprentissage à treize ans comme écrivain lithographe, il se sentit un goût très vif pour le dessin et désira ardemment quitter un métier qui ne lui convenait en rien, sans issue, dans lequel il perdait son temps. Il se débrouilla tout seul, apprenant à dessiner sans maître: point guidé mais aussi point contrarié dans l'originalité de sa tendance. A vingt ans, il passa en Angleterre où, pendant dix ans, il lithographia des titres de morceaux de musique et des affiches illustrées. Dès qu'il se sentit complètement maître de son procédé, la nostalgie de Paris le prit et la pensée du retour l'obséda. Paris, ses arts, ses modes et ses spectacles, c'est le champ qu'il lui fallait désormais. Il revint y exploiter sa spécialité, utilisant les machines d'invention nouvelle qui permettaient de tirer à bon marché, dans de grands formats. C'est en 1866 qu'il fonda son imprimerie et lança sa première affiche, *La Biche au bois*, pour la Porte-Saint-Martin. La seconde fut celle de Valentino (un polichinelle et deux femmes costumées se détachant sur fond noir) qui est un de ses chefs-d'œuvre.

Le succès fut grand. Chéret venait de créer, avec un instinct admirable, le dessin approprié à l'affiche, de plus il y ajoutait l'art de produire le maximum d'effet avec un très petit nombre de couleurs et d'utiliser ingénieusement les caractères des titres et les légendes comme motif d'ornementation. Sa verve est merveilleuse, il dessine d'un jet, lançant son croquis avec la promptitude, la décision et la vigueur que M. Ingres recommandait à ses élèves par ce précepte significatif : « un couvreur tombe du toit ; avant qu'il soit à terre vous devez l'avoir posé sur le papier en quatre lignes. »

Puis les quatre lignes posées et les formes délimitées par un contour élégant, Chéret place vivement quelques contrastes sombres ou lumineux qui animent aussitôt son dessin et le font sauter à l'œil.

Ce dessin d'un jet si vigoureux est d'une vérité de gestes admirable et d'un goût qui ne se dément jamais. Beaucoup de ses affiches sont des tableaux — tableaux exécutés avec les moyens simples qui conviennent à une production industrielle et à bon marché, mais tableaux.

Aussi la prospérité de son imprimerie alla toujours grandissant. En 1881, il l'a cédée à la maison Chaix, mais il en a conservé la direction artistique.

Riche et indépendant, Chéret a plus que jamais la passion de ses affiches. Il y apporte le même soin que le premier jour, toute affiche qu'il signe est non seule-

ment faite en croquis sur le papier mais encore dessinée sur les pierres par lui-même ».

Rapprochons de ces détails biographiques et de cette appréciation si sympathique et si juste de l'art de Chéret, les curieuses et savoureuses impressions que l'artiste suggère à J.-K. Huysmans. — C'est de la première manière.



CHÉRET DANS SON ATELIER

« Si j'étais l'homme qui incarne si formellement le goût du siècle, l'homme qui secrète la pensée de tout le monde et qui par conséquent professe pour l'art une insatiable haine, si j'étais M. Alphand, je voudrais interdire l'affichage des œuvres de M. Chéret le long des murs.

Elles gâtent en effet la taciturne tristesse de nos rues ; à l'heure qu'il est les ingénieurs ont démoli les quelques maisons, les quelques sentes qui pouvaient demeurer aimables... L'irrémédiable sottise des architectes a du reste ardemment suivi l'idéal casernier des ingénieurs.

Toujours est-il que sur cette teinte générale d'un gris morose, les affiches de M. Chéret détonnent et qu'elles déséquilibrent, par l'intrusion subite de leur joie, l'immobile monotonie d'un décor pénitentiaire enfin posé. Cette dissonnance compromet l'ensemble de l'œuvre réalisée par M. Alphand.

Autrefois, en effet, les placards en couleur affichés sur les palissades des maisons en construction ou le long des murs étaient d'une telle laideur qu'en dépit de leurs tons crus, ils s'harmonisaient avec la teinte des alentours. La tristesse sourde et le cri coriace se mariaient à peu près, faisaient presque bon ménage, ne blessaient pas, en tout cas, par un faux accord. M. Chéret a changé tout cela mais on peut le dire, lui ou la rue, l'un des deux tel qu'il est, n'a pas de raison d'être.

Il reste, on le conçoit impossible de rendre compte par le menu de l'œuvre de M. Chéret qui a dessiné des milliers d'affiches, qui, dans le journalisme au jour le jour de la peinture s'est révélé véritable écrivain, très authentique peintre. Je ne puis donc que noter en examinant quelques-unes de ses planches les très spéciales qualités qu'elles décèlent.

M. Chéret a d'abord le sens de la joie ; mais de la joie telle qu'elle se peut comprendre sans être abjecte, de la joie frénétique et narquoise comme glacée de la pantomime, une joie que son excès même exhausse, en la rapprochant presque de la douleur.

Plusieurs de ses affiches l'attestent. Qui ne se rappelle, parmi ses nombreuses illustrations, celles qui célèbrent le Pierrot, ce Pierrot en habit noir qu'il arbora le premier et qu'a repris à sa suite M. Willette? Qui ne se rappelle l'incompressible gaîté de son Agoust conduisant la pantomime des Hanlon-Lees, dans *Do, mi, sol, do?*

Cet homme en maillot vermillon, agitant un crâne piriforme surmonté de deux touffes de cheveux en escalade, projetant les yeux hors du front, tordant sa bouche en fer à cheval, dans un rire d'hospice, s'enlevait en l'air, et fouettant à tour de bras le délire de l'orchestre au-dessus duquel passait subitement, en pétillant comme une fusée, un minuscule train. Agoust devenait presque satanique dans ce dessin qui bondissait, étoffé de rouge sur un fond verdâtre pointillé d'encre, surmonté d'éclatantes lettres blanches doublées de noir.

Cette joie démentielle, presque explosible, il l'exprimait aussi sur une couverture blanc et jaune qu'il fit pour un volume de M. Duval « *Paris qui rit* », là c'était une sarabande de gens se culbutant, se roulant dans des accès d'allégresse folle. Une sorte de gniaff, un auvergnat se débridant la mâchoire, se trouait le mufle jusqu'à la luette ; un gommeux à la renverse, le chapeau envolé du crâne, bombait le ventre et se le tambourinait pâmé, avec ses poings ; un petit trottin, un carton dans chaque main, ricanait d'un rire sournois avec des lèvres mauvaises et des yeux pincés, un concierge pilait du poivre à force de s'esclaffer, une femme s'extravasait la jambe en

l'air, tandis qu'une petite fille assise, les jambes écartées, les bras au ciel, éclatait en de jubilants cris : M. Chéret avait noté toute une série de rires et très finement observé la qualité de l'esprit et l'aloi de gaieté de tous ces gens.

Mais parmi les innombrables affiches dans lesquelles il a raconté le rire, nulle ne fut plus surprenante que cet immense placard qu'il a peint pour l'Hippodrome, un Cadet-Roussel à cheval, vêtu d'un costume d'incroyable, d'un pantalon à pont, d'un gilet à revers jaune serin, d'un habit noir, d'une cravate à goître et de bas chinés : ce vieillard avec sa bouche ouverte jusqu'aux oreilles, débusquait ses gencives, pompait un nez montueux sur des pommettes roses, s'auréolisait comme d'un nimbe de feu, avec le fond d'un parapluie de pourpre : le cheval lancé au galop en pleine piste, l'homme débonnaire et jovial, de carrure superbe exhubéraient d'aise.

. . . .

M. Chéret a dans des sujets moins spéciaux ou ne s'adaptant pas à des personnages précis, à des Pierrots et des clowns dont les types doivent être formulés sur l'affiche, divulgué une très particulière vision du Parisianisme.

Vision superficielle et charmante, adorablement fausse, aperçue ainsi qu'à travers une optique de théâtre, dans une féerie après un dîner fin.

Dans cette essence de Paris qu'il distille, il abandonne l'affreuse lie, délaisse l'élixir même si corrossif et si âcre, recueille seulement les bouillonnements gazeux, les bulles qui pétillent à la surface.

Il verse une légère ivresse de vin mousseux, une ivresse qui fume, teintée de rose : il la personnifie en quelque sorte, dans ses femmes délicieuses par leur débraillé qui bégaie et sourit sans cri vulgaire. Il prend une fille du peuple à la mine polissonne, au nez inquiet, aux yeux qui s'allument et qui tremblent, il l'affine, la rend presque distinguée, dans ses oripeaux, fait d'elle comme une soubrette d'antan, une friponne élégante dont les écarts sont délicats : l'on peut à ce propos citer entre beaucoup d'autres une planche de bal masqué où un Méphisto noir et rouge enlève une danseuse dont les allures chiffonnées ravissent. Il fait à ce point de vue songer aux dessinateurs d'il y a cent ans, il est si l'on peut dire le XVIIIe du XIXe siècle.

Et ce coin spécial d'art qu'il affectionne se retrouve aussi dans ses enfants qu'il dessine avec une incomparable verve, un peu joufflus, éveillés, toujours heureux, car ils sont presque constamment environnés de jouets. . . . .

. . . .

En résumé si nous parcourons l'œuvre de cet ingénieux fantaisiste, nous trouvons dans des sujets imposés, souvent rebelles et avec une réticence forcée de tons qui se résument en quelques-uns pour les tirages, une expression de vie très personnelle, décorative et humoriste, une senteur parisienne portée à son acuité suprême

et se résolvant en ces gaz hilarants dont les effluences réjouissent et grisent les gens qui les aspirent.

Pour tout dire l'œuvre de M. Chéret est une dînette d'art exquise. »

A l'heure présente, maintenant que l'artiste a complété son œuvre, cette expression « dînette exquise d'art » nous semble mesquine. C'est à un festin somptueux que nous convie Chéret, un festin où les grands crûs de France pétillent dans les verres et versent une ivresse de bon aloi.

M. Maindron (*Les Affiches Illustrées*) moins original que l'auteur raffiné de tant d'œuvres puissantes a cependant mieux compris l'importance réelle du maître.

« Sur le talent primesautier de Chéret tout a été dit. Se dégageant hardiment du convenu, il a créé une idéalité nouvelle : son œuvre est une chanson alerte, vive, lumineuse, et qui ne fait naître dans l'esprit que des pensées joyeuses et saines.

Pour ceux qui ont tenté de la raisonner, et l'ont bien vue, elle a laissé derrière elle une impression d'exquise délicatesse : elle leur est apparue comme puisée aux sources les plus pures du goût français.

Des critiques dont on ne saurait mettre en doute l'absolue compétence ont retrouvé chez lui l'évocation de Watteau, de Fragonard, de Tiepolo, de Goya. C'est là une parenté éloignée qui n'est pas sans faire honneur à notre contemporain. Il y a en effet de fugitives traces de ces maîtres aimés dans les productions de Chéret, mais en quoi importe-t-il qu'il procède de Watteau ou de Goya? Son talent si personnel étant fait à la fois d'inspiration et d'étude, il est évident qu'il a dû maintes fois rencontrer Fragonard sur sa route et que son admiration a dû souvent s'arrêter, s'attarder même sur Tiepolo : comment pourrait-il en être autrement? L'important était que Chéret restât lui-même et il l'est bien resté.

Il a pris dans l'art, tel que nous le concevons aujourd'hui, une place si supérieure que plusieurs de nos peintres en renom ont ressenti, sans d'ailleurs trop s'en défendre, son indéniable influence. C'est un hommage rare et mérité. N'est-il pas vrai que sa palette est magique, fascinante? Quand on songe que c'est par la combinaison de trois ou quatre couleurs, rarement de cinq, qu'il arrive comme sans efforts aux extraordinaires effets qu'il obtient, on reste confondu. . . . . . .

. . . .

Chéret est prodigieusement artiste !

Il est si parfaitement sûr de son crayon, qu'il n'a jamais recours aux effets libres et faciles. La vulgarité lui est inconnue, les difficultés le tentent. Ses parisiennes aux chairs nacrées, secouées par une gaieté de bon aloi, sont purement délicieuses, leurs ajustements sont des merveilles de goût ; rien n'est ravissant comme ses danseuses, elles sont si naturellement légères dans leur jupe de gaze qu'elles paraissent ne poser sur le sol que pour s'élever au delà. Princesses de féerie,



CHÉRET. — PANNEAU POUR LA TAVERNE DE PARIS.

lumineuses et troublantes étoiles, elles ont de bien humain les yeux brillants, le sourire quémandeur et la jambe bavarde ; il est vrai que cela suffit.

La femme de Willette est plus jeune, c'est presque une enfant ; elle est pervertie déjà mais il lui reste comme un vague parfum d'ingénuité qui la rend plus désirable.

La femme de Chéret est pleine de grâce et de séduction : elle ne voile de ses charmes — et elle en a — que ce qu'il faut pour qu'on désire en voir davantage ; c'est une femme savante en l'art de plaire.

Que dire de ses bébés roses et joufflus dont la bouche fine sollicite le baiser et dont il semble qu'on entend éclater la joie bruyante ? Que dire aussi de ses Pierrots ahuris, innocentes victimes de ses Colombines traîtresses? Que dire encore de ses clowns étonnants, de son Auguste, qui sont plus beaux et plus vrais que nature?

Comme tout ce monde là vit et s'agite, se démène et se heurte, tombe, se relève, et se livre sans cesse à des prouesses nouvelles!

D'ailleurs le théâtre et tout ce qui y touche a toujours séduit Jules Chéret. C'est là qu'il a conçu ses plus belles compositions. Son talent est fait pour la lumière factice et un peu criarde de la rampe, etc. »

Quelques années avant l'apparition de ce volume, *Les Affiches illustrées* (1895) où les principales œuvres de Chéret sont artistiquement reproduites, une exposition intéressante mais très incomplète de son œuvre avait eu lieu (déc. 1889). M. Roger-Marx présenta le jeune maître au public avec la compétence que l'on sait.

« Arracher la rue à la monotonie grise et morne des édifices alignés au cordeau, y jeter le feu d'artifice des couleurs, le rayonnement de la joie, convertir les murailles, les soubassements en surfaces décorables et de ce musée en plein vent tirer la révélation du caractère d'une race et en même temps l'éducation inconsciente du goût public, c'est cela la tâche de Chéret. Du caprice de son génie ont surgi sous prétexte d'annonces mille évocations charmeresses et rieuses. L'affiche a été élevée par lui au rang de l'estampe ; indifférente ou triste auparavant, elle s'est vue contrainte de demander à la palette du peintre son élément de séduction, sa chance de succès, de persuasion. Ainsi Chéret s'est joué, vingt ans et plus, des thèmes ardus que proposait à son illustration la fièvre de publicité et de cette fièvre croissante il a profité pour s'emparer de la grande ville, lui imposer la fantaisie d'une parure sans cesse renouvelée, pour devenir, en somme, l'unique décorateur du Paris de maintenant. . . . .

. . . .

En dehors de la signification morale des affiches de Chéret, de leur très fin sens psychique et à ne regarder que la notation, son art, d'essence française, de quintessence parisienne est tout primesautier : c'est le libre jet d'une verve généreuse.

étincelante, heureuse de se dépenser parce qu'elle est assurée de ne se lasser et de ne se répéter jamais : ses inventions transcrites dans le moment même où l'esprit les conçoit, animées de la chaleur et de l'émotion créatrices, de la fougue de l'inspiration, gardent en définitive l'imprévu de l'instantané. Mais le remarquable est que tant d'ouvrages improvisés avec une indépendance et une spontanéité habituelles aux seuls artistes du Nippon donnent l'exemple d'un respect absolu des nécessités de la convenance et de la destination. Tout s'y trouve établi en vue du rôle que l'affiche doit tenir, de la place qu'elle est appelée à occuper. Le sujet d'un symbolisme simple, clair, se laisse saisir de loin au premier regard ; la légende sans diminuer ni outrer son importance, remplit comme il sied, son office indicatif, tantôt jetée dans les vides, tantôt donnée comme cadre à la composition, d'autres fois, mais plus rarement, s'enchevêtrant avec elles. Dessin et lettre s'accordent à se faire mutuellement valoir au profit de l'homogénéité de l'ensemble à laquelle concourt encore la couleur dont l'éclat va s'atténuant selon l'éloignement des plans. Au résumé, nul effet ne fut mieux atteint, nulle peinture ne décela une plus rare et plus instinctive entente de la décoration.

Aussi l'étonnement vient que jamais carton de tapisserie, plafond de salle de théâtre, de concert ou de bal n'aient été demandés aux pinceaux de Chéret ; on pressent combien heureusement la fantaisie de l'artiste se serait jouée sur de grands espaces ; on cherche à la création imaginaire des équivalents dans le passé et plutôt encore que Tiepolo, c'est Goya qui s'offre en parallèle et dans la pensée flotte l'image des gaies et lumineuses fresques de San Antonio de la Florida . . . . .

. . . .

Si l'homme est accablé des stigmates du grotesque, la femme possède tous les attraits, tous les enjouements. Chéret retrouve pour en saisir la fuyante ressemblance les perceptions et les divinations des peintres-poètes du XVIII[e] siècle, de Watteau et de Fragonard. Il sait chiffonner un visage, l'étoiler de fossettes, entr'ouvrir les lèvres d'un sourire, découvrir la nuque sous les cheveux follets ébouriffés ; il sait que la décolleture en pointe d'où s'échappe la chair poudrée allongera la taille déjà svelte ; il sait mouler la rondeur des hanches, affiner les attaches des poignets, des épaules, et la cambrure du pied au bout duquel sautille la mule de satin. Mais son plaisir n'est jamais si grand que de poursuivre la ballerine dans l'envolement de la danse, de la jeter planante dans un nuage de rubans et de gaze, de noter l'ondoiement de son gentil corps, la projection et la retraite du buste, le saut et la retombée des jambes effleurant le sol pour rebondir aussitôt, les balancements cadencés de ces bras arrondis. Et Chéret sans se satisfaire d'avoir le premier inséré les maigreurs de Pierrot dans le tortillement du frac, veut augmenter d'un personnage nouveau la funambulesque troupe et, pour affirmer sa doctrine, à cette danseuse qu'il conçoit

autrement que Degas, moins perverse, moins humaine, a son éthérée et chimérique danseuse il oppose qui? Le Gribouille moderne, trapu et balourd, « l'Auguste », la sottise en habit noir . . . .

. . . .

Entre de telles mains et dirigé par ce novateur épris des délicatesses, des subtilités de l'art, le pastel devait se rajeunir, cesser de se confiner à la représentation exclusive des réalités, et du souffle de sa poussière s'envoleraient maintenant d'aériennes et légères fictions. Au vieux procédé français, Chéret réserve ses plus riantes images, les images couleur de ciel et de rose par lesquelles il espère dérider la tristesse et nous consoler de l'existence; c'est bien parmi les vapeurs célestes qu'il agite les grelots de sa folie carnavalesque, qu'il sème ses allégories du loup et du tambourin, qu'il mène la procession de ses polichinelles s'enfonçant et bleuissant dans l'azur; c'est bien de quelque paradisiaque séjour que descend cette mascarade zébrant l'espace comme du rapide sillonnement de la foudre; sa chute s'éclaire de prismatiques lumières qui mettent aux visages les vergetures des rayons décomposés, font miroiter les velours, scintiller les satins tandis que le ciel, par instants empourpré de reflets incendiaires, s'apaise, se dégrade, d'indigo devient turquoise, pâlit encore et suspend au-dessus de l'horizon inentrevu des fumées gris perle et des flocons d'argent. Et la fantaisie emportant la pensée dans le tourbillon sans fin des rêves, longtemps vous poursuit la vision enchantée, longtemps fuient, passent et repassent ces figures de vérité et de songe. A défiler ainsi, elles semblent courir à quelque triomphe de la Parisienne, à quelque fête où Paris voit célébrer l'exquisité de ses élégances, la singulière et capiteuse attirance de ses séductions. Tandis que se nouent les rondes, que serpentent les farandoles, que s'ébattent les danseurs au rythme du dernier refrain en vogue, plus haut, dans l'auréole d'un nuage d'or, un



CHERET. — ÉTUDE

Auguste dispute à Colombine la rare et boulevardière fleur de modernité. Puis l'apparition se voile, les fantômes s'effacent, l'écho se tait et de l'œuvre de Chéret l'esprit ne garde plus que le souvenir du dernier sourire, de la grâce, du suprême éclat de joie d'un siècle qui s'éteint. »

L'exposition des œuvres de Chéret, si incomplète qu'elle fut (le catalogue ne contenait que 14 pastels, 60 esquisses d'affiches, 9 croquis, 74 affiches illustrées, 47 titres, vignettes et couvertures illustrées) eut un succès prodigieux. Tous les critiques d'art s'en émurent : le presque inconnu, le dédaigné de la veille fut tout à coup mis à son rang. Lisez cet extrait des belles pages que M. Frantz-Jourdain lui consacra dans la *Revue Illustrée* du 15 février 1889.

« Le jour où l'on rendrait à chacun le rang que sa valeur personnelle lui assigne, J. Chéret serait incontestablement considéré comme un des premiers artistes de l'époque.

Quoi ! ce barbouilleur d'affiches, ce fabriquant d'étiquettes, ce modeste industriel, ce petit lithographe qui n'est ni de l'Institut, ni du Jury au Salon, qui n'a ni décoration, ni médaille, qui n'a jamais exposé et qui n'est même pas passé par l'école des Beaux-Arts, lui, une des gloires de la France ? — Mon Dieu, oui ; et une des plus vraies, des plus pures, des plus nationales, des plus vivantes.

Si nous étions moins respectueux, nous trouverions qu'en réalité il existe plus de sentiment artistique dans une statuette de Tanagra, une coupe de Benvenuto, un pastel de La Tour, ou certaines agrafes de ceintures Japonaises, que dans les petits messieurs qui ont l'air de sauter à la corde à côté de leur papa Laocon. Contrairement à l'assertion de quelques spécialistes en huile qui « font » dans le sublime, pour être un peintre de haute valeur il n'est pas indispensable de représenter des gens tout nus, coiffés d'un casque et armés d'un glaive. Eh bien ! en laissant un moment de côté les idées préparées selon la formule pour l'usage interne, on reconnaitra que Chéret possède les qualités primordiales du maître : l'individualité et la caractéristique de son époque.

Son talent est à lui, bien à lui, à lui seul. Evidemment il a subi la généreuse et vivifiante influence de l'atmosphère contemporaine, il a respiré à pleins poumons le vent de la révolte qui souffle glorieusement sur nous depuis quinze ou vingt ans ; il a fraternisé avec les indépendants et les assoiffés de vérité ; mais il ne s'est inféodé à personne et il n'a voulu boire dans aucun des verres qu'on lui offrait.

Trempant dans du vin de France — du vin de son clos — le pinceau qui semble parfois fixé à la plume gamine et verveuse de Villon, l'artiste a été de l'avant sans se soucier du passé mort, sans se préoccuper des années à venir, regardant, étudiant, observant, aimant — en poète et en philosophe — ce présent si bêtement calomnié par ceux qui ne savent pas voir.

Mais lourde et rude était la tâche à laquelle voulait s'atteler l'écrivain lithographe apprenti à treize ans, qui avait pris le parti de dessiner d'instinct, puisqu'il n'avait pas le moyen de demander des conseils à un professeur, tandis que de braves gens chamarrés jusqu'au cou, le front ceint de couronnes variées, riches, célèbres, honorés, choyés, fêtés, officialisés, bourrés de commandes, vivent aux dépens de l'idéal et font du commerce avec l'art, lui, inconnu, sans instruction spéciale, sans relations, sans fortune, lui, pauvre rêveur amoureux de la lune, tente de faire de l'art avec du commerce. Et alors brusquement, une révolution s'opère dans l'affiche.

Ces placards dont le dessin grossier et les couleurs hurlantes déshonoraient nos murs, ces bariolages informes qui ressemblaient à des tâtonnements enfantins, se modifient et se transforment. La pierreuse en guenilles se change en fée radieuse, la chenille devient papillon. Avec son crayon magique, le maître décorateur transforme tout ce qu'il touche. Du sujet le plus plat, le plus vide, le plus vulgaire, il tire une composition pleine de brio, de charme, d'esprit, de grâce et d'élégance. Séduit par les succès qu'obtient l'artiste, M. Chaix devient acquéreur des ateliers qu'il a créés à Paris et s'assure sa collaboration.

Chéret libre enfin de toute préoccupation étrangère à l'art qu'il aime et qu'il sert, entasse chefs-d'œuvre sur chefs-d'œuvre. Qu'a-t-il à traiter ? Une tondeuse mécanique ou un sécateur nouveau système ? Un bastringue à vingt sous ou une opérette inepte ? Une mise en vente de saison ou un roman sans littérature ? Une inauguration de ville d'eau ou une drogue quelconque ? Peu importe : la poudre d'or de son inépuisable imagination rehaussera tout de son éclat. Et le moindre prospectus, le plus insignifiant brimborion sera dessiné avec la même conscience que l'œuvre en vedette. Voyez d'ailleurs comme il sert la nature, ce fantaisiste incomparable, comme ses pieds, ses mains, sont bien attachés ! Avec quelle science le trait cernant la silhouette, modèle et précise la forme ! Avec quelle vérité ses indications sommaires sont faites ! Avec quelle justesse ses valeurs sont posées !

Remarque importante : ces pages lumineuses qui raccrochent si tyraniquement mais si gentiment le passant, qui égaient les rues, charment les yeux, éclairent les devantures, sont au point de vue technique un véritable tour de force, car l'artiste ne peut employer par économie industrielle que trois ou quatre couleurs. C'est avec ces moyens restreints que le Delacroix de la publicité arrive à créer ces chefs-d'œuvre dont les plus importants devraient figurer au Luxembourg et qui sont une des manifestations les plus typiques et les plus personnelles de l'art moderne.

Chéret a composé plus de mille affiches ; la *Revue Illustrée* ne pourrait en contenir la liste et l'auteur en outre, ne serait pas content, car ce moderniste enragé qui adore Paris, ses femmes, ses bébés, ses élégances, ses plaisirs, ses boulevards, sa vie fiévreuse et exacerbée, manque radicalement du besoin de réclame qui est

une des notes dominantes du jour. Il faut voir l'air inquiet et malheureux qu'il prend dès qu'on parle de ses œuvres devant lui !

Cette ridicule modestie, le seul défaut que je lui connaisse, est heureusement rachetée par d'exceptionnelles qualités. Admirablement doué, ouvert aux multiples manifestations de la pensée, Chéret se tient au courant de tout, voit, lit et comprend tout. Rentré chez lui en quittant l'atelier de la rue Brunel, il ouvre un livre et travaille à un de ces pastels qui deviendront un rare régal de délicat et de raffiné dans quelques années. A côté de l'artiste on trouve de suite le sympathique et le charmeur. Grand, mince, distingué, les cheveux bien plantés et touffus, l'œil singulièrement brillant, le nez fin, le menton énergique, ayant je ne sais quoi de militaire dans l'allure grâce à sa moustache à la d'Artagnan et à sa redingote serrée à la taille, ce diable d'homme a une poignée de main spéciale. Je défie l'être le plus froid de résister à son étreinte et, bon gré mal gré, on y va de son amitié sans condition et sans crier gare, tout heureux de prendre une petite place dans le cœur de celui dont le caractère fier et peu banal possède de curieuses ressemblances avec le talent. L'un vaut l'autre et mon admiration pour le maître ne peut trouver de plus chaud compliment pour l'ami. »

Il nous est impossible de reproduire toutes les appréciations plus ou moins flatteuses qui saluèrent l'avènement d'une légtime célébrité. Certaines ne furent pas dépourvues de restrictions et d'insinuations désobligeantes. La jalousie des uns et la routine académique des autres ne s'accommodait guère d'un tel succès ; mais n'est-ce pas le propre du génie de susciter l'envie des médiocres et des impuissants ?...

Que lui importe si les écrivains d'avant-garde lui témoignent une sincère admiration !

« S'il y a parmi les artistes vivants, avait dit M. Gustave Geffroy dans la *Justice* du 8 juillet 1888, un exécutant de science et de dextérité, habile aux brusques perspectives et aux obliques plafonnements, ce n'est pas celui-ci ni celui-là à qui l'on confie les Palais de Justice, les Sorbonnes et les Panthéons, c'est Chéret violent arrangeur de noir et de rouge, de clairs tons d'aquarelles et de veloutés de pastels, passant insoucieux qui colle des affiches aux murs et qui s'en va à d'autres besognes sans détourner la tête. S'il y a un vivace dessinateur connaissant, chiffonnant, et érigeant la femme d'aujourd'hui comme les connaisseurs et voluptueux artistes du siècle dernier, c'est Chéret bâtissant à traits nerveux et musclés, des créatures de chair, généralisant et stylant la mode.

En même temps qu'il est le Tiepolo des carrefours il est le coquet Frago des rieuses masquées et des danseuses qui se pâment, et parfois aux jours où il est libre, où un programme ne lui est pas imposé, il profile de souveraines créatures, longues, fines, rythmiques, il est le Watteau rêveur, mystificateur des magasins de nouveautés,

profitant d'une exposition de saison pour dresser en pied une forme nouvelle de l'éternel féminin. »

Mais arrivons aux pages définitives que lui consacre l'érudit et subtil critique M. Camille Mauclair.

« Chéret est, de notre temps, le seul homme qui nous ait apporté l'exemple de la joie et qui se soit créé un monde tout de rêves, non point par un sursaut passager de son imagination, mais durant toute une vie.

Je ne parlerai même point de ses affiches. Tout le monde sait comment il les créa, ce qu'elles sont, l'effet que produisit leur apparition ; cela a été dit et redit et la dette de joie dont nos yeux sont redevables à ce grand artiste est une dette publique aujourd'hui.

Mais les dessins de Chéret sont moins connus, ses grandes œuvres décoratives ne datent que de quelques années et n'ont paru au Salon, partiellement, qu'en 1902. C'est là qu'il faut chercher le secret de sa pensée, là que s'ouvre à l'analyse une route nouvelle.

L'étonnement général, ou du moins du plus grand nombre, car les artistes avaient su de suite à quoi s'en tenir a été de voir l'affichiste prestigieux se révéler soudainement un pastelliste de premier ordre, un second étonnement fut l'éclosion d'un tempérament de grand décorateur en cet homme qui jusqu'alors se bornait au petit cadre ou à la feuille de papier ; un troisième degré a été prétexté par la communication au public d'une série de ces sanguines qui affiliaient cet impressionniste à Watteau, à Boucher, à Fragonard. Et cependant tout cela était contenu logiquement dans la première affiche. L'unité du talent et de l'évolution de ce fantaisiste était le résultat d'une volonté qui avait su maintenir son parallélisme rigoureux à ses facultés d'expression. Chéret fut tout lui-même, en puissance, dans ses plus anciens croquis. Et dès la première heure il posséda l'instinct de l'expression de la joie, de cette joie éperdue qui volète au-dessus de la lutte vitale et qui s'élance avec les soubresauts de la flamme vers l'inaccessible région du bonheur.

Cette joie nous émeut, elle nous donne le frisson, parce qu'elle est l'image de nos désirs secrets et parce qu'elle élève au ciel des rêves, dans le tourbillon étincelant de ses feux de Bengale, toute notre mélancolie passionnée. Si le bonheur était le paradis et si la vie était l'enfer, la région entre terre et ciel où Chéret a situé ses créatures serait un purgatoire délicieux. Il semble que tous les êtres qu'il lance fastueusement dans ce vertige d'azur, d'or et de roses soient nos propres images, alors que, tristes, affairés, cheminant sur la terre, nous en sommes les ombres lourdes « l'opacité de nos spectres futurs » selon l'expression du poète. Chéret n'a pas seulement adopté le symbolisme clair et facile des personnages de la farce italienne, Pasquin, Pierrot, Arlequin ou Colombine, si seyants de couleurs et de lignes et si

propres à l'effet décoratif. Il a su faire de belles choses avec la robe de bal, l'habit noir, le plastron et le chapeau claque, et en même temps il a ainsi, avec une audace singulière, relié notre réalité à nos rêves. Il en a eu le pouvoir au point de nous faire accepter totalement son illusionisme et de nous ôter tout étonnement en présence de clubmen et de soupeuses flottant dans les nuages de féerie. Toute cette foule gravite dans l'espace enchanté selon un rythme de musiques invisibles, qui tantôt l'approche de la terre et tantôt la fait remonter vers un brasier de clarté suprême, suave, vaporeuse ; et toujours une mystérieuse loi d'attraction maintient cette loi bariolée dans une zone où nous pouvons encore l'apercevoir, mais où nous ne pouvons plus la toucher. Toute sensation de pesanteur est abolie : ces groupes s'abaissent, puis brusquement tournent et remontent au zénith avec les bonds doux et immenses d'un aéronef. On dirait que le peuple de Watteau, de Fragonard et de Boucher, de Monticelli, de Banville et de Verlaine aussi, élégant, mince, soyeux et tendre, s'est décidé à s'exiler des bosquets, des fontaines, des parcs où s'était jadis réfugiée sa rêverie et qu'il s'est tout entier confié aux nuées azurées où se dérobe l'immortel paysage de *l'embarquement pour Cythère* comme si la laideur ou la névrose du siècle nécessitait enfin cet évanouissement suprême !

Mais ce sont bien nos frères quand même, ces êtres impondérables et capricieux. Ils flottent, délivrés, mais ils ont gardé les traces de nos souffrances. Voyez leurs mains crispées, nerveuses, avec des doigts sans cesse ouverts pour saisir et retenir, voyez leurs visages, où brûlent des yeux passionnés, où les sourires saignent ; il n'y a pas cela dans les maîtres du XVIII[e] siècle. L'homme qui a peint ces créatures s'est souvenu de la souplesse des danseuses espagnoles, de la svelte musculature des acrobates américaines, de la grâce provocante des filles de la haute galanterie, de la beauté étrange des visages apparus dans les alternatives de clartés et de ténèbres des sorties de bal, ou des faces pâles, nimbées de chevelures, fumées d'or pâle, presque diaphanes dans la lividité des fanaux électriques. C'est de tout cela et du modernisme aigu des scènes de skating, de concerts, de bals masqués, de tout cela et du sourire pervers ou bizarre de la mode, que Chéret a imbu les regards, les lèvres, les attitudes de cette foule inquiète et délirante qui flamboie, tournoie, s'élance, palpite, miroite et se dérobe dans les vapeurs d'un vaste embrasement : l'encens même de la joie moderne brûle en son œuvre vers l'impassible bonheur siégeant dans les profondeurs de l'éther et c'est une rafale lyrique, une tourmente d'exaltation qui, pêle-mêle avec la cruelle Colombine, le fourbe Arlequin, le désolé Pierrot, le grognon Cassandre et le brutal Polichinelle emporte les hommes que nous fûmes et les femmes que nous avons désirées dans le vertige cosmique, avec toutes les passions, tous les rêves, toutes les angoisses aussi, comme dans un nouveau sabbat, celui de la joie qui veut survivre à tout prix, échapper, planer, oublier ! Ce n'est pas là le



CHÉRET. — PANNEAU POUR LA TAVERNE DE PARIS.

bonheur, c'est l'effort paroxysmé pour l'atteindre — ou pour n'y plus penser — pour couvrir de bruit son immense mutisme, pour peupler son infini par des chants, des danses, des baisers, des musiques et des tintements de cristaux, pour s'étourdir enfin, s'étourdir, cette dernière suppléance que l'imagination puisse substituer au bonheur.

C'est cet effort que nous a raconté Chéret, et c'est parce qu'il nous l'a fait reconnaître en nous-mêmes qu'il nous a émus. Ces jambes tendues, ces torses cambrés, ces têtes renversées jetant des regards brûlants par-dessus l'épaule, ces bras élancés au-dessus des cheveux envolés ou abandonnant, dans un mouvement ascensionnel, les gerbes de roses qui les surchargent, tous ces gestes obliques passant selon l'orientation des vols d'hirondelles qui rasent la terre avant l'orage, ce sont des gestes d'effort, les gestes de la course au bonheur.

Mais l'arrière-pensée d'inquiétude, le signe de l'amour de l'infini, sont constamment dérobés aux regards superficiels par l'apparente improvisation, la grâce négligente, la fougue de l'exécution, et toutes les subtiles précautions que, par une modestie mêlée de coquetterie et propre aux grands artistes, Chéret a prises pour dissimuler sa science et faire croire à la légèreté, à la facilité désinvolte, à la fugitive fraîcheur d'esquisses de son œuvre. Il a fallu ses dessins pour que tout le monde enfin comprît ce qu'il y avait là de travail, de réflexion, de prévision et de conscience, en comparant aux personnages définitifs les dessins d'après le modèle, en voyant ce que l'artiste élisait dans la nature, ce qu'il y ajoutait, en surprenant la façon dont il transposait, dont il immatérialisait les êtres. Sous ces croquis à la sanguine, si sincères, si naïvement respectueux de la réalité, on voit la chrysalide devenir papillon, on épie le premier battement d'ailes — et le génie décoratif et lyrique de Chéret s'y dévoile tout entier.

Les relations du monde féerique de Chéret au monde réel ne s'affirment pas seulement par le caractère de nervosité moderne qu'il donne à ses créatures en général : il est telle figure que nous reconnaissons, tant elle est contemporaine, et les music-halls, les théâtres, les ballets où l'artiste se plaît à fréquenter lui fournissent des notes et des thèmes comme ils en ont fourni dans l'ironie, le vice et l'amertume, à Degas, à Lautrec, à Louis Legrand. Il y a beaucoup de véritables portraits dans l'œuvre de Chéret sans même compter ses nombreuses effigies-affiches comme la *Tortojada*, *Loïe Fuller* ou *Camille Stefani*, ou ses dessins d'après Mme Charlotte Wicke, ou une quantité de croquis offerts à des amis. Il s'est plu, dans ses études à la sanguine faites d'après le modèle, les matins, et notant rapidement des gestes, à relever les caractères du type français féminin comme s'y complaisait Fragonard : et non-seulement en faisant revêtir aux fillettes de Paris les costumes de satin, les travestis de la fantaisie italienne, mais en étudiant sur elles la robe et le chapeau modernes. Ce ne sont pas ses moins beaux dessins que ceux où

il a donné du style jusqu'au paletot sac et à l'ulster de la chauffeuse, à la jupe courte de la cycliste, se plaisant à dessiner les plis amples, à en dégager la sveltesse spirituelle d'une jambe, à éclairer çà et là d'une note de crayon blanc la cassure d'une faille ou la cambrure vernie d'un soulier. En ce sens, certains de ces portraits de Parisiennes sont des merveilles d'arrangement, de goût et de vivacité, les éléments de délicate réalité sont la structure secrète de l'apparente fantaisie de Chéret. Ses décorations pour l'Hôtel de Ville, pour les appartements de M. le baron de Vitta et de M. Fenaille, unissent à la qualité lyrique et joyeuse des harmonies murales le don de savoir répartir les groupements à des distances exactement prévues par l'effet d'ensemble.

Rien de compact ni de vide, ni abus ni remplissage. A la limite des plinthes s'ouvre un ciel immédiat où se meuvent librement des êtres qui y semblent aussi naturellement placés que des nuages, des oiseaux ou des astres et y évoluent selon des courbes et des ellipses analogues ; une synthèse de tonalités ardentes régit sans crudité l'étendue de la composition : tout flotte et rien ne tombe, tout se maintient avec aisance par une symétrie des gestes qui s'appellent et se coordonnent, et il y a dans tout cela une sorte de suspens délicieux qui évoque par sa véritable définition la célèbre phrase de Mallarmé sur la Cornalba : « ..... Elle paraît, appelée dans l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne. »

Cette phrase, c'est l'art de Chéret tout entier. Son eurythmie croît en raison directe de sa fougue. L'adorable rideau de théâtre fait pour la petite scène du musée Grévin en est une nouvelle preuve. Placé là discrètement, sans avoir figuré au Salon, selon la modestie coutumière de l'artiste, c'est une des plus belles choses d'art que l'on puisse voir à Paris que ce rideau où, sous une large lune d'or triomphant dans le sombre azur, la troupe joyeuse et nerveuse des créatures favorites du peintre se groupe en un bouquet où il s'est plu à intensifier l'éclat de son coloris jusqu'au degré suprême de son expansion.

Cette sagesse foncière, cette innéité de l'équilibre, ce choix de thèmes allégoriques très simples permettant le développement à l'infini des combinaisons rythmiques du corps, ont fait de Chéret l'homme destiné à prouver plus nettement que Renoir encore et plus que Monticelli trahi par le destin, les références que la peinture antiacadémique a trouvées depuis 1870 dans la tradition française du XVIII[e] siècle. L'œuvre de Chéret, logique, exempte de tout élément étranger, forte d'une science sans pédant étalage de virtuosités, sera une pierre de touche précieuse pour éprouver par comparaison la fausse emphase de certains préjugés sur le dessin, la couleur, le but même de la peinture. C'est seulement depuis que l'artiste a fait connaître ses grandes décorations que cette importance spéciale de son œuvre apparaît, conclusion considérable d'une si laborieuse et si attachante carrière : à l'impressionniste, à l'affichiste qui créa le sourire sur les murailles, au pastelliste plein de verve, à

l'illustrateur riant et parisien, se substitue en les continuant un maître à la pensée intense, au style abondant et généreux, à l'exemple sain. Tout fulgure sans une violence inutile, dans une harmonieuse réciprocité de reflets.

Il a créé quelque chose, une façon d'exprimer qui ne sera confondue avec nulle autre. Avec la joie, dont l'art ne fait rien, ou presque, il a formé un monde à lui, voluptueux mais chaste, galant mais courtois, lyrique mais pensif. Il le portait en lui. Lorsqu'on le regarde peindre, on comprend, qu'il poursuit un rêve intérieur. Les yeux mi-clos, il pose ses touches avec autant de sûreté que de hâte : épinglés au bord de la toile, les croquis à la sanguine faits d'après nature le matin même sont les seules indications qui guident son travail. La couleur naît spontanément, les tons éblouissants se mettent à chanter d'eux-mêmes.

Ainsi Monticelli peignait. Les sourcils froncés, la face sérieuse, la main preste dardant le pinceau avec une souplesse d'escrimeur tenant le fleuret, l'artiste, mimant par d'imperceptibles flexions du torse le mouvement dont il accuse la structure, s'identifie à l'être qu'il ébauche et consulte en soi-même l'étincellement de ses souvenirs. Un fond de rêverie, un perpétuel songe d'une nuit d'été dort en cet homme dont l'extérieur est celui d'un gentleman racé, désinvolte, d'allure un peu militaire et hautaine. Et lentement Chéret dérive dans ce songe, il est tour à tour Colombine, Pierrot, Ariel, il s'élance avec les ballerines, il s'égare dans les perspectives féeriques, il plane de toute la joie de son âme allégée dans le royaume aérien du sourire. »

Tout ce que je pourrais dire après cela paraîtrait pâle et froid. Un point, cependant, sur lequel à mon avis, les admirateurs du maître n'ont pas assez insisté : c'est l'influence capitale qu'il a eue et qu'il n'a pas cessé d'avoir sur la peinture décorative de ce temps.

Déjà, à l'époque où il ne fait encore que des affiches, Chéret ne voit et ne réalise que dans un sens essentiellement décoratif. De ces centaines de placards qui bariolent joyeusement les murs et que ses contemporains étonnés regardent avec autant de plaisir que de profit, s'envole une conception nouvelle et féconde qui non seulement va mettre au service de la réclame un art presque insoupçonné, mais qui passant par-dessus le but modeste que s'est proposé l'artiste, va influencer les plus illustres de nos peintres.

Qu'on ne s'y trompe pas, en effet, cette maîtrise de Chéret, si audacieuse qu'elle n'aurait peut-être pu se produire ailleurs, ressuscite pour ainsi dire, en le simplifiant ou plutôt en le synthétisant, cet art longtemps délaissé de la grande décoration que Delacroix lui-même trop officiel n'avait pu délivrer de toutes ses entraves.

Ce n'est encore qu'un épanouissement radieux de femmes-fleurs, les fruits savoureux ne tarderont pas à mûrir. Chéret va réaliser lui-même l'œuvre virtuelle

que la moindre de ses affiches contenait. Voyez les belles compositions murales citées précédemment, voyez enfin ces deux panneaux caractéristiques de la Taverne de Paris, rien de plus typique et de plus saisissant. On dirait la synthèse de toute son œuvre passée, jamais il n'atteignit à telle hauteur. Son art s'idéalise sans rien perdre de sa force et de sa noble réalité et malgré l'ardeur des tonalités, ses couleurs s'harmonisent au point de paraître discrètes : regardez un coin de l'œuvre, rien de plus violent : considérez l'ensemble, rien de plus adouci, rien de plus délicat. N'est-ce pas une affirmation puissante de maîtrise ? Qu'importe alors la précision du sujet ? Que ce soient des scènes empruntées à des féeriques et idéales conceptions théâtrales ou que ce soient la Musique et la Danse symbolisées, on est ému.

N'y trouvez-vous pas une variété que le maître artiste ne cherche pas. Il se concentre, il se fige dans son rêve de la première heure ; mais par un prestige d'exécution de plus en plus affiné, il est de plus en plus nouveau et condensé. Ses effets s'exagèrent en paraissant plus sobres. C'est une illusion unique et déconcertante. En un mot c'est Chéret réalisant sa vision et la réalisant en artiste de génie.

D'ailleurs le plaisir que fait éprouver le joli d'un Watteau ou d'un Chéret quand il confine à l'absolue beauté n'est pas explicable ; l'analyse des procédés techniques ne peut même que nuire à l'admiration. Je ne décrirai donc pas plus longuement ces exquises et magistrales décorations de la Taverne de Paris.

Qu'on les regarde et cela suffira.



CHÉRET. — ÉTUDE



ABEL FAIVRE

Abel FAIVRE



Voltaire a prétendu que la littérature française, avec les écrivains du grand siècle, était arrivée à son plus haut degré de perfection. On a écrit maintes fois que les sculpteurs grecs et les grands peintres de la Renaissance ne seraient jamais dépassés. En réalité, si l'on peut admettre que certains hommes de génie ont réalisé leurs formules d'art d'une façon si parfaite qu'il est vain désormais de songer à les surpasser, il est faux de vouloir assigner des limites au progrès de l'esprit humain. Nous ne sommes pas des anges déchus qui nous acheminons vers l'état simiesque.

Nous sommes les descendants de plusieurs races primitives qui nous acheminons vers un état supérieur. Oui, n'en déplaise à tous les mystiques du monde, le

progrès existe. Mais ce progrès ne s'affirme pas d'une façon régulière et continue, il y a des périodes d'action et de réaction : il y a surtout ces périodes néfastes de transition où il est bien difficile sinon impossible aux jeunes énergies d'affirmer une immédiate personnalité.

Les peintres de la génération actuelle me paraissent être dans ce dernier cas.

Venus tout de suite après ce grand mouvement impressionniste dont les initiateurs victorieux ont accaparé tout le bénéfice et dont la queue se tord en contorsions frénétiques pour donner au public l'illusion de la vie, tiraillés par des influences et des tendances diverses, les jeunes artistes d'aujourd'hui (j'entends ceux qui ont véritablement du talent) se trouvent fatalement dans une sorte d'inaction fâcheuse.

Au début d'une lutte, tout ce qui a quelque valeur prend parti pour ou contre : mais quand la bataille est finie et que les ennemis se sont fait des concessions réciproques, ceux qui arrivaient bien armés pour se jeter dans la mêlée regardent tristement le champ de bataille où de fraternels palabres ont remplacé les corps à corps de la veille.

Parcourez actuellement les divers salons de Paris, depuis le plus officiel jusqu'à celui des indépendants, tous les genres s'y mêlent, toutes les doctrines s'y heurtent, le pointillisme plus ou moins honteux des plus avisés y voisine avec le blaireautage le plus pommadé des *fignoleurs* à la mode.

C'est une trêve générale, un armistice énervant, un éclectisme désastreux, une paix inféconde où les vieux se reposent sur des couronnes fanées et où les jeunes ne puisent plus cet enthousiasme qui fait rêver à de grandes œuvres. Alors en attendant que l'heure des combats vienne à sonner de nouveau, les uns et les autres s'enrôlent, sans trop de conviction et par une sorte de dilettantisme, sous la bannière des maîtres qu'ils ont le plus admirés. Ils ne manquent ni de foi, ni de personnalité, ni d'audace, mais il faut bien rester dans les rangs et marquer le pas puisque l'heure des actions d'éclat n'est pas encore revenue. C'est ainsi que certains appelés à devenir des maîtres et conscients de leur valeur restent des disciples non sans frémir d'impatience.

M. Abel Faivre n'est-il pas un peu dans ce cas ? Je laisse la parole à M. Salvator qui dans un remarquable article publié par la *Revue de l'Art décoratif* a étudié son vigoureux talent sous toutes ses faces.

« Voici quelques années déjà que le nom de M. Abel Faivre s'est répandu dans le public, qu'à chaque exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts les tableaux de ce charmant artiste retiennent davantage l'attention, et que sa délicate interprétation de la femme groupe autour de lui tous les amoureux d'un idéal de beauté tout fait de recherche, de subtilité et de raffinement. Cette année surtout l'œuvre

exposée — ah ! le charmant portrait de femme et de petite fille aux carnations veloutées, toutes baignées de lumière dans l'élégance ambiante du grand jardin aux lointains bleutés ! — décelait l'artiste parvenu à sa pleine maturité, à la maîtrise définitive de sa technique, à l'expression parfaite et précise de sa volonté créatrice. Aussi l'heure paraît-elle venue de grouper sur ce peintre quelques notes capables d'aider à l'entendement de son œuvre et à la compréhension d'un talent où les dons naturels collaborent si intimement avec un savoir précieux.

Abel Faivre est né à Lyon en 1868. Je surnommerais volontiers la patrie des coloristes, cette triste et morne cité toute enlinceulée de brumes. Ici, comme en Hollande ou en Angleterre, les artistes paraissent s'éprendre par contraste du coloris, et pour passer leur enfance dans les grisailles de la sombre ville, ils n'en chérissent la lumière que d'un plus ardent amour. Puvis de Chavannes, Chasségriau, Chenavard, Ravier y ont vu le jour et je ne doute pas qu'à cette liste de grands maîtres ne vienne s'ajouter le nom de Jules-Abel Faivre.

Comme la plupart de ses aînés, Faivre eut à souffrir de bonne heure de l'esprit canut de Lyon, et il paraît avoir partagé à ce sujet les idées de Stendhal, lorsque celui-ci écrivait : « J'en demande pardon aux gens de mérite de ce pays, l'habitude de m'ennuyer est la plus forte. Je fermerais les yeux volontiers. Tout ce que je vois augmente mon dégoût qui va jusqu'au dépit : il n'y a pas jusqu'à la forme des balcons qui ne me déplaise, ce sont des lignes tourmentées et lourdes. J'ai besoin de faire un effort sur moi-même pour admirer le quai Saint-Clair sur le Rhône, encore je ne l'admire pas, je juge qu'il est admirable... »

Aussi Faivre, comme son ami le délicat sculpteur Fix-Masseau, s'évade-t-il de bonne heure pour venir à Paris se livrer avec toute l'ardeur de ses dix-huit ans à sa seule passion : la peinture. Après quelques années d'étude, il sent que les vrais préceptes de l'art ne doivent pas s'apprendre uniquement dans les ateliers de Montmartre, et d'instinct il met à exécution le magnifique précepte de Goethe : « *On ne naît pas avec un talent pour le laisser abandonné à lui-même, il faut l'adresser à l'art et aux bons maîtres.* »

Les bons maîtres, Faivre les a connus et admirés pendant les longs jours passés aux musées d'Italie.

Il ne faut certes pas en conclure qu'il les imite, personne n'est dans sa forme plus absolument différent des maîtres classiques que lui, personne n'a été en même temps plus respectueux, plus désireux de se pénétrer de leur pensée. Ainsi, cet artiste moderne entre tous dans ses moyens, vient-il courber le genou devant les peintres éternels que nous admirons avec lui, et avec un éclectisme dont il faut lui savoir gré, a-t-il demandé à la Vénus ou à la Flora des Uffizi, à la Monaca du Pitti, le secret de leur beauté absolue, subi le charme troublant du Sodoma à Sienne, et goûté la molle

tendresse du Perugino et des maîtres de l'Ombrie. Dans son amour ardent de l'art sous toutes ses formes, l'Italie ne lui suffit pas, il veut connaître la Grèce, il s'émeut devant les ruines de l'Acropole et ne se lasse pas de parcourir cette terre imprégnée de la plus suave des mélancolies! Ah! ses journées en Grèce, avec quel attendrissement et quelle joie Faivre en parle, avec quelle sorte de respect quasi-religieux il évoque les heures passées à Sunium, à Salamine, à Olympie...

Après un long séjour en Egypte, en Palestine et en Syrie, il revient à Paris et recommence ses études avec des idées plus nettes et plus précises. Il fréquente l'atelier de Benjamin Constant et de Jules Lefebvre, mais il a bientôt hâte de quitter ces professeurs dont l'art poncif l'inquiète et l'étonne: il sent que ces hommes ne sont pas complets, qu'il leur manque la griffe des vrais maîtres — cette griffe violente qui met son sceau sur toutes choses et sait donner à une œuvre la marque du génie.

Paris lui semble triste et lugubre: il a la nostalgie des voyages. La Bretagne avec ses landes désertes et sauvages le tente. Il s'y rend entraîné par un vague pressentiment. C'est là, en effet, qu'il rencontrera celui qui décidera de son avenir. Un jour, se promenant dans la campagne, il aperçoit un petit homme roux qui peint des pommiers. Il s'approche, il est frappé de l'intensité qui se dégage de l'œuvre qu'il a devant les yeux. Il sent que l'homme qui peint ainsi a pénétré les secrets de la nature et de la vie et il en éprouve une émotion profonde. Il ne peut s'empêcher d'exprimer toute son admiration au peintre. Enhardi par son accueil affectueux il lui raconte sa vie, lui parle de ses projets, de son ambition, lui demande quelques conseils, l'interroge et finit par apprendre qu'il a devant lui Renoir, le maître Renoir, l'admirable auteur du portrait de *Jeanne Samary*. Abel Faivre n'a plus aucune hésitation, il revient à Paris et se met énergiquement au travail.

Il sait maintenant ce qu'il doit faire et quelles leçons il doit suivre. C'est en effet chez Renoir qu'il apprendra cette science parfaite de la beauté, cette connaissance approfondie de la forme, cette délicatesse des chairs chaudes et savoureuses comme des fruits mûrs, cette maîtrise et cette sûreté de dessin qui caractérisent son œuvre. Mais Faivre s'est peu à peu dégagé de l'impressionnisme officiel de Renoir, si je puis m'exprimer ainsi, pour se laisser séduire par l'art plus délicat du XVIIIe siècle, et c'est par cette fusion si curieuse de deux époques — fusion qu'il a su faire parfaite — que Faivre nous attire.

Le charme de son œuvre, c'est la volupté. Ses femmes, presque toutes du moins, paraissent destinées à être dans la vie de grandes amoureuses. Chez elles, la sensualité domine: elles sont gracieuses et accueillantes, aimables et tendres, avec le besoin autour d'elles d'une théorie d'admirateurs; les *sitting-room* art moderne ne conviennent guère à leur grâce troublante et surannée. Il leur faut des boudoirs capitonnés où traînent encore dans l'air des odeurs subtiles et douces, les chaises

longues aux soies passées, tout le raffinement d'une époque abolie : leurs pieds aux fines bottines ne sauraient toucher le pavé boueux des rues et des boulevards et ne savent que glisser sur le sable lisse des allées de Versailles ; leurs grâces menues s'attarderaient volontiers dans les bosquets propices, loin des regards indiscrets.

Notre sympathie va plutôt à ceux des peintres de femmes qui nous donnent une idée précise et une image fidèle de la femme de ce temps : tel Antonio de la Gandara, dont les subtiles et nerveuses héroïnes synthétisent bien l'image de la Parisienne d'aujourd'hui ; tel Jacques Blanche avec ses portraits tout palpitants de vie réelle, enlevés avec une virtuosité étourdissante sur des fonds de jardins ou de parcs ; tel Helleu en ses rapides et justes notations. Mais Faivre dans ses tableaux poursuit un autre idéal. De la vie réelle ses dessins et ses caricatures sont une image suffisamment fidèle, suffisamment cruelle même. Il semble donc que ses tableaux ou ses portraits de femmes soient pour lui comme une sorte d'antithèse volontaire à ses caricatures si célèbres.



A. FAIVRE. — PANNEAU DE GAUCHE.

Quel étrange contraste, en vérité, il y a entre elles et les morceaux imaginatifs que nous connaissons de lui. Si l'artiste avait pu choisir son époque, il aurait certainement vécu sous le Consulat et l'Empire dont il se plaît à faire revivre dans ses effigies de femmes tout le charme élégant et cette grâce un peu fiévreuse qui se ressent encore des secousses de la Révolution. Mais si ces femmes en ses tableaux comme en ses portraits sont — par les costumes, les attitudes, les manières d'être (Baudelaire n'a-t-il pas dit qu'à chaque époque correspond non seulement son costume, mais son geste) — nettement en dehors de notre temps, du moins gardent-elles la psychologie immuable de la femme.

L'œuvre de Faivre, très importante déjà, — et pourtant il n'a pas encore 35 ans

— témoigne d'une étonnante variété d'idées et de visions : quelque sujet qu'il traite, on sent chez lui un goût très sûr, et la volonté de parvenir à un idéal qu'il a presque toujours atteint. Tout ce qui tient à la vie humaine le touche, et l'on est surpris de voir avec quelle sollicitude et quelle tendresse vraie ce cruel satiriste — et je dirai plus loin combien cruel — a su saisir les enfants dans leurs jeux et leurs joies habituels. Il est, du reste, intéressant de noter ici, entre parenthèses, combien les plus grands artistes : que ce soit un Carpeaux ou un Rodin, un Carrière ou un Renoir, ont affectionné les enfants. Parmi les portraitistes modernes, Faivre a su prendre une place importante. J'ai déjà parlé du délicieux portrait de Mme Hélène Chauvin, mais d'autres effigies nous plaisent par leur grâce ensorcelante. Par exemple, cette « *Dame à l'Eventail* », d'une mutinerie si exquise, d'un charme si provoquant sous son chapeau à plumes du siècle dernier. Plus intime, mais non moins plaisant, la « *Rêveuse* », un portrait de jeune fille d'une grande intimité. La jeune fille mi-couchée dans un fauteuil d'osier, un bras ployé soutient la tête mince et délicate tandis que l'autre retombe en un geste las et que le corps que l'on devine ferme et souple, se moule dans une robe de coloration hardie, qui tranche brutalement sur le fond japonais aux teintes harmonieuses; il se dégage de cette atmosphère une douce rêverie, où l'on sent toute l'âme de la jeune fille qui s'envole vers quelque adolescent aperçu hier soir peut-être au bal... Et voici une petite fille jouant à la corde qui est un poème de grâce et de finesse... Encore une délicieuse tête de femme, toute de mélancolie et de candeur, où la figure aux tons nacrés, encadrée de lourdes fleurs se remplit de mystère et de volupté...

Nous connaissons aussi de Faivre une suite d'esquisses, de dessins d'un art très intéressant : ce sont des femmes prises dans leurs mouvements habituels de la vie. Les unes s'étendent paresseusement sur une fourrure, pour lire le roman à la mode ; d'autres, sérieuses, sont en visite, et leurs figures, dans une gentille moue, ne savent pas dissimuler l'ennui de la corvée mondaine : d'autres, tranquilles et indifférentes, attendent que la vie passe, et ce sont encore des notations rapides de croquis lestement enlevés, qui serviront plus tard pour fixer des œuvres définitives.

Mais Faivre n'est pas seulement le peintre des subtilités féminines. Beaucoup s'étonneront d'apprendre qu'il nous a donné plusieurs tableaux d'art religieux, ressemblant en cela à d'autres grands caricaturistes. Daumier sut en effet être sublime, lorsque en son tableau du « *Christ aux outrages* » il croquait avec sa violence, avec sa puissance de Michel-Ange moderne, cette scène poignante de la Passion. Sait-on que Forain a signé quelques beaux tableaux religieux d'une discrète harmonie? En 1893, Faivre peint pour l'église Saint-Maixent « *Le Mariage mystique de Saint-Joseph* » et la « *Mort de Saint-Joseph* » deux tableaux d'une haute valeur artistique. Peut-être s'est-il un peu inspiré, ou plutôt s'est-il souvenu malgré lui des



MLLE DAIVET — PANNEAU CENTRAL

maitres italiens, dans le groupement des personnages, mais on ne peut nier la poésie véritable qui s'en dégage. Non moins intéressant, cette « *Vierge aux Enfants* », exposé au Salon de 1897. Ce n'est pas précisément une œuvre religieuse, puisque l'auteur avoue lui-même que c'est un simple prétexte à grouper quelques enfants autour d'une femme; mais par le sentiment délicat qui se revèle dans toute l'œuvre, par la figure pensive de la femme, par son maintien grave et recueilli, ce tableau est une œuvre religieuse d'une beauté simple et tranquille.

Il y a loin du peintre dont nous venons de parler, au caricaturiste. On dirait vraiment que Faivre porte en lui deux personnalités très distinctes, et M. Louis Vauxcelles a fort justement écrit : « Aussi est-ce là ce qui le différencie de ses confrères : la peinture solide, encore que bistre et boueuse de J.-L. Forain, les harmonieuses féeries de Jean Veber, les pastels de Léandre sont en effet de la même main. Pinceaux et crayons se complètent. Ici rien de semblable. »

Les plus grands artistes d'ailleurs n'ont pas hésité à s'adonner à cet art ; sans parler de Debucourt, de Davinier, qu'une exposition récente a montré peintre admirable, nous pouvons citer deux des plus grands génies du monde qui prirent plaisir à railler la laideur de leurs contemporains, j'ai nommé Michel-Ange et Léonard de Vinci. La laideur captive les vrais artistes tout autant que la beauté, et pour certains, elle est plus intéressante, ils y trouvent un plus curieux et plus profond sujet d'étude. Pour Abel Faivre, nous pouvons dire que la laideur l'enchante, il semble s'y complaire avec joie, avec même une certaine perversité. Il est du reste doué, d'un véritable génie de caricaturiste et se révèle l'un des plus subtils dans la génération actuelle.

Il tient sa place, et quelle place, entre Forain, Caran d'Ache, Willette, Sem sans jamais s'inspirer de ces grands artistes; il demeure absolument personnel, s'il fallait lui chercher une filiation je le trouverais héritier du crayon des Rowlandson, des Gillray, des Cruikshank. Il possède cette « *bonhomie cruelle* » dont parle A. Filon. Ses types ont tous une figure souriante et débonnaire. Les yeux pétillent de malice et d'esprit; les légendes sont cruelles et mordantes. Il ne se passe pas dans la vie un événement tragique sans que Faivre en voie aussitôt le côté ridicule et comique. Un train déraille, et dans le désarroi de l'accident, les wagons brisés, les figures convulsées, l'écrasement des chairs, les hurlements de douleur, un employé accourt, inquisiteur : « *Et celui-là qu'est-ce qu'il fichait dans le compartiment des dames seules?* » Encore un dessin. Dans la chambre d'un mort, la veuve en longs voiles de deuil veille le corps. Arrive l'amie, l'éternelle amie qui se trouve toujours présente dans les circonstances douloureuses de la vie, bavarde, importante, faussement inquiète : elle demande : « *Alors, il s'est vu mourir?* » Et la veuve pince-sans-rire, déjà consolée, répond : « *Admirablement, son lit était juste devant*

l'armoire à glace! » Et c'est tout simplement terrifiant et comique, cela vous fait frissonner et vous fait rire quoi qu'on en ait. C'est de l'Edgar Poë, revu par Mark Twain ou Alphonse Allais. Il y aurait aussi à citer des centaines de légendes, gaies, comiques, effrayantes, où s'épanouit toute la verve de Faivre, il ne faut pas oublier le numéro spécial de l'*Assiette au Beurre* consacré aux médecins. Tout le mordant, toute la férocité de Faivre s'y déploient victorieusement. Que de rages, que de colères soulevèrent ces pages vengeresses chez ceux que Léon Daudet a si justement nommés les « Morticoles ». Et cet album se clôt, sur cette phrase délicieusement ironique d'un docteur qui apporte à la famille éplorée une couronne mortuaire : « Ah! Je leur devais bien çà! »

En somme, Faivre est un véritable artiste. Il possède le sens du Beau et un grand amour pour son art. Tandis que la plupart de ses contemporains cherchent simplement à suivre la mode et à satisfaire aux exigences du goût du jour pour séduire le public — sentiment absolument erroné, car le public n'a jamais compris les belles choses et les comprendra-t-il jamais? — lui, Faivre, dans le silence de son atelier, se contente de développer rationnellement ses qualités et de parachever son œuvre de la manière qu'il croit la plus parfaite sans jamais se trouver satisfait de lui même. C'est un sage, et ce probe artiste nous promet pour l'avenir de nouvelles et multiples joies. Nous sommes certains qu'il réalisera toutes les espérances de ceux qui l'admirent. »

Venez à la Taverne de Paris, monsieur, et vous verrez qu'Abel Faivre a réalisé les espérances dont vous parlez. Ses panneaux du premier étage sont ceux qui nous donnent le plus et le mieux l'impression de la *Modernité*, non par le sujet qui fut de tous les temps et de toutes les Babylones, mais par l'arrangement et la facture qui ne peuvent être que de nos jours.

Voluptueusement couchée sur le lit professionnel qui garde encore les traces d'une longue lutte amoureuse, dessinant gracieusement ces courbes suggestives qui faisaient jadis l'admiration d'Hogarth, une jeune personne aux yeux battus par les fatigues, au regard noyé par les souvenirs, laisse pendre un bras nonchalant hors du lit. Oh! les chairs savoureuses et la main prenante!

Au-dessus d'elle quelques roses vont s'épanouir à de si chaudes buées d'amour, tandis qu'à sa portée un déjeuner l'attend.

Assise au pied du lit, rubiconde et bien empâtée, la tireuse de cartes, l'ancienne cocotte dont le chapeau fané trahit la splendeur déchue, étale son fantaisiste tarot. Naturellement c'est le trèfle (l'argent) qui sort avec une louable persistance. Le valet de cœur, il est vrai n'est pas loin. Un charmant roquet que ne renierait pas Desportes s'élance sur l'édredon écroulé.

Tel est le sujet principal qu'encadrent deux humoristiques panneaux. Dans

celui de gauche, un garçon de recette, grave comme il convient, présente la désagréable traite à payer. Le peintre heureusement ne veut pas attrister l'insouciante enfant : la cartomancienne d'ailleurs n'a pas le droit de se tromper à ce point : dans celui de droite le vieux monsieur providentiel, l'homme de la campagne ou le sénateur diabétique que les cartes annonçaient vient corriger les petits désagréments d'une aventureuse existence. C'est lui qui payera on peut sans crainte l'affirmer.



A. FAIVRE. — PANNEAU DE DROITE

Cette œuvre importante de M. Abel Faivre est remarquable à tous les points de vue. Ses tonalités claires ont un charme intense qui vous séduit au premier coup d'œil. Si les chairs et les fonds ainsi que l'a dit M. Salvator pour des peintures antérieures, sont un peu traités à la manière de Renoir, ses natures mortes d'une facture élégante et discrète font songer aux délicieuses compositions de Chardin, non pas qu'elles soient une imitation directe de ce maître peintre, mais par la sobriété des détails, par la sûreté de la touche et par ses lumineux effets, le peintre moderne s'approche avec bonheur du grand maître du XVIIe siècle.

Certes le génie de Chardin est plus calme, moins sensuel, son œuvre se tient tout entière, c'est bien sa personnalité et sa personnalité seule qui chante la gamme harmonieuse de ses tons discrets où les blancs et les gris dominent. Mais ne l'ai-je pas déjà dit ? M. Faivre est appelé à se dégager de toutes les influences si honorables soient-elles. Ne faut-il pas commencer par être le fils de quelqu'un, c'est le sort réservé à tous les jeunes : les médiocres restent sous la tutelle tandis que les futurs maîtres affirment peu à peu une réelle personnalité.

M. Abel Faivre est de ceux-là



GRÜN



GRÜN

Vous souvient-il de cette affiche colossale pour le *High life Tailor*? C'est je crois la plus grande affiche française que nous ayions vue sur les murs de Paris.

M. Deschanel, en mirifique complet gris, salue avec cette galanterie toute nationale qui le caractérise une dame en rouge et une autre en blanc. De nombreux personnages grouillent autour d'eux, les uns et les autres sortent du magasin en renom et l'inévitable sergot de Grün, le sergot qu'on devine avoir été gavroche, protège le va-et-vient de la foule empressée.

La vue de cette œuvre exceptionnelle m'avait impressionné vivement, j'avais cru y reconnaître des qualités décoratives qui méritaient une gloire moins fugitive et je constate avec plaisir que je ne m'étais pas trompé. Grün est enfin arrivé à cette notoriété de bon aloi qui touche à la célébrité, les commandes affluent, l'Album Mariani lui ouvre ses pages et s'il n'a encore que la rosette violette cette couleur rouge qu'il manie avec tant de maîtrise lui doit bien un petit bout de ruban.

Voyons quels furent ses débuts : M. Joseph Uzanne dont les parfaites monographies de contemporains sont relevées par une rare saveur de style, va se charger de nous renseigner.

« Un prestige de couleurs combinées dans un goût harmonieux : des formes souples et charmantes de femmes d'un parisianisme élégant, se cambrant en des provocantes attitudes familières : un assemblage heureux de tons lumineux et clairs où ces formes se découpent : telles ces brillantes affiches réclames que Grün a signées et dont l'éclatante tache le dispute sur nos murs aux étincelants Chérets, aux Capiellos japonisants, aux fantaisistes Willettes. L'ondoyante vie moderne, avec le brio de son ivresse, ses espoirs et ses enthousiasmes, le geste spirituel de sa malice, se retrouve tout entière personnifiée dans le cadre de ces vives peintures d'une grâce perverse et charmante, semblables dans leur libre allure à des rêves de Watteau et de Gavarni se réalisant dans le milieu moderne de Montmartre ou du joyeux Quartier. Le mélange multicolore de taches rouges, blanches et noires, ce prestigieux poème de nuances vives jouant sur les murs de la ville y ajoutent comme la jeune gaieté d'un art frais et pimpant, vivant et primesautier, de la plus adorable fantaisie féminine qui soit. Aux portes des music-halls, des concerts luxueux et célèbres, dans le fantasmagorique brouhaha de la rue et de la foule, Grün est ce radieux enchanteur qui tout-à-coup esquisse en une silhouette irrésistible, la fringante et souriante Parisienne des fêtes et des jeux frivoles, la libellule folâtre et bigarrée dont brillent les ailes aux feux des nocturnes lumières. Pour la Scala, le Concert Parisien, le Carillon, le Joyeux Théâtre, Décadent's Concert, Grün a brossé d'exquis écrans multicolores. Au premier plan la fée aimable et moqueuse se penche, comme hors du cadre ; le peu d'elle qu'elle consent à cacher encore est vêtu de rouge et d'azur. C'est Colombine friponne appelant, de son regard ensorceleur, Cassandre ou Polichinelle qui passent. Au fond, se détachant ainsi que des quilles noir d'ébène, les formes massives d'agents se groupent en points débonnaires, il semblerait, de comparses au moderne jeu de l'amour et du hasard que mime au premier plan, l'amusante Colombine endiablée.

Grün, dit-on, travailla dès le début chez Levastre le décorateur de l'Opéra. L'indication n'est pas inutile ; elle montre l'origine de ce souple et charmant talent d'affichiste, où le peintre a trouvé sa gloire. L'affiche est d'ordre décoratif : elle se combine, mieux que tous les autres éléments d'art, aux mille et une nuances bigarrées de la vie actuelle, elle ajoute à son faste, à sa fantaisie, à sa grâce ; elle est le sourire jeune et printanier des vieux pans de murailles grises comme des façades luxueuses des maisons neuves. Grün l'a compris. Il est l'un des trois ou quatre magiciens du pinceau qui ont peut-être fait le plus de pimpants chefs-d'œuvre pour le seul amusement du passant pressé, du promeneur oisif, de tous ceux qui cherchent au visage de Paris un peu de la gaie folie des fêtes et des mascarades. La réputation que Grün s'est ainsi acquise est notoire. Mais cette réputation n'est pas la seule que mérite d'acquérir le maître peintre de tant de belles natures mortes

et de si fortes études d'intérieur. Grün, il faut bien le faire savoir, n'est pas que l'excellent affichiste qu'on connait. C'est aussi un artiste dont le pinceau fait vibrer en de fortes œuvres, bien conçues, l'éclat des cuivres et des bouilloires, la forme d'émeraude des poteries peintes, le miroitement des étoffes, la grâce accorte et rose des servantes dans les intérieurs. Le bel *Antiquaire* du Salon de 1903 révèle en Grün un virtuose étonnant de toutes les nuances des taffetas, des aciers, et des ors, des formes jolies des hanaps et des vases, des bijoux éclatants et des velours aux reflets à ravir l'œil amateur du héros de Balzac. Cette œuvre par son importance révèle complètement les qualités picturales vigoureuses qu'indiquèrent déjà chez l'artiste, la *Nature morte* de 1894, le *Retour du marché* de 1895, le *Coin d'office* de 1897, et surtout la *Fontaine de cuivre* de 1896. Ce que Grün emprunte aux fruits, aux vaisselles, aux étoffes et aux cuivres, c'est moins la forme étrange et variée que le vivace coloris. A rendre ces ocres, ces orangés, ces pourpres et ces vermillons, sa palette vibre et s'éclaire, s'anime en une belle gamme d'harmonies différentes. Ainsi le peintre n'est pas si éloigné qu'on l'a dit de l'affichiste. L'un et l'autre composent dans leur belle dualité l'ensemble d'un talent jeune et ferme. Affichiste ou



GRÜN

peintre Grün a le don « des valeurs », il conserve la très vive réalité des nuances : nul mieux que lui, ne sait en synthétiser l'aspect dans ses œuvres. Les cent et une études, les multiples et charmants croquis qui ornent avec goût son bel atelier du boulevard Berthier trahissent également le secret de ce talent, en disent la variété, la vigueur et la force. Le peintre afficheur du *Byrrh* et de *C'est d'un raide!* ces superbes pages d'illustration murale, est bien le même de qui les artistes, ses émules, attendaient l'*Antiquaire*. Aucunes œuvres si éloignées cependant d'apparence n'étaient dignes d'avoir pour créateur le même pinceau savant. »

Déjà M. H. Colah dans la *Simple Revue* avait pressenti le jeune artiste :

« Grün, dit-il, doit à l'art de l'affiche ses premiers succès de dessinateur et de peintre. Le *Courrier Français* avait bien reproduit quelques-uns de ses hardis dessins, tels son « C't'épatant, je te croyais juif », mais si nombreux sont, même parmi les jeunes, les spirituels et talentueux dessinateurs, qu'il est malaisé d'arrêter un jugement, de fixer une attention sur un talent, de le signaler plutôt qu'un autre. Pourtant Grün s'imposa lorsqu'il aborda l'affiche, par les tons chauds, la richesse de son coloris, sa virtuosité à en user, les effets qu'il sut tirer de l'emploi des à-plats crus, chers aux impressionnistes, la grâce de ses personnages féminins, leurs attitudes grivoises ou passionnées et leurs vêtements si ingénieusement drapés qu'ils ne font qu'accentuer, révéler les formes qu'ils habillent au lieu de les dissimuler. Très remarquées furent ses affiches pour la Scala, le Tréteau de Tabarin, Parisiana : cette autre : « Où la mènent-ils? Au violon » pour le Café Riche : celle de dimensions énormes pour High Life Taylor etc., mais son client le plus fidèle est la Cigale : depuis plusieurs années consécutives, chaque revue de cet établissement fait éclore une nouvelle affiche de Grün : tantôt son pinceau y fixe, pour les délices de nos yeux, la svelte et brune Balty : tantôt la beauté troublante, la grâce exquise, le sourire si naturellement captivant de la blonde Marville. Le charme du modèle, le talent de l'interprète, arrêtent fatalement le regard du passant qui lit l'affiche : le but est atteint : et c'est bien parce qu'ils savent l'inévitable attirance, l'irrésistible attrait de ses « tableaux de la rue », que music-halls, bals, grands commerçants, en commandent à Grün. Il s'est essayé à la peinture de la nature morte, et s'y est distingué comme en témoignent les récompenses qu'il obtint aux Salons de 1895-97-1902.

Mais Grün reste le peintre des petites femmes légères et des sergents de ville, des sergents de ville joyeux, bons enfants, goguenards, tels qu'ils sont au fond, bien qu'on se plaise à ne voir en eux (attitude de commande en général et rien de plus) que des brutes et des passeurs à tabac : et devenu maître en l'art de l'affiche, la postérité placera son nom auprès de ceux qui l'y devancèrent : Chéret, Grasset, Mucha, Willette, Steinlen qui tous malheureusement, à part Chéret peut-être, l'ont à cette heure abandonné, ou à peu près. »



M. Lucien Puech lui aussi ne s'était pas trompé sur la valeur réelle de l'affichiste éminent.

« Il y a quelques années à peine, quand une pimpante affiche décorait les palissades d'une maison en construction, attirant l'œil et le réjouissant, on pouvait dire sans crainte de se tromper : « Tiens! *un Chéret!* »

Aujourd'hui, quand apparait sur les mêmes palissades une jolie petite femme, très en chair, très en tout, ayant derrière elle pour lui servir de repoussoir, un sergent de ville, on peut s'écrier également : « Tiens! *un Grün!* »

Il est à la mode, les commerçants se l'arrachent, et ils ont raison, car il est impossible de passer devant ses affiches sans les voir, tant elles sont chaudes de tons.

Ce peintre procède, en effet, par taches. D'autres sont impressionnistes, pointillistes... lui est tachiste!

Il tire de ses taches rouges, jaunes et noires, des effets merveilleux. Il joue de ces couleurs en virtuose, en enveloppe ses femmes de si éclatante façon que sous leurs charmes les palissades disparaissent. On ne voit que l'affiche. Le but n'est-il pas atteint? »



GRÜN. — CROQUIS.

Il appartenait à une publication avisée comme la *Revue de l'Art décoratif* de mettre nos jeunes gloires en lumière. M. Gustave Soulier n'a pas failli à cet agréable devoir. Voici quelques extraits d'un long article que je regrette de ne pouvoir reproduire en entier :

« Dans la nature morte comme dans le dessin de publication illustrée ou d'affiche, Grün garde une note à lui : ce sont les cuivres jaunes qui l'attirent et dont il s'efforce de rendre la lumineuse sonorité. Fontaines, bouilloires, bassinoires, seaux, brocs ou cuillers à pot reluisent chez lui, collectionnés avec amour, et viennent poser pour ses toiles plus tranquillement et plus docilement que les pétillants modèles de ses affiches. . . . .

Ses tableaux sont peu à peu sortis de leur première manière un peu noire pour acquérir plus de clarté, une vision plus indépendante tout en restant d'une facture aussi pure, d'une pâte aussi solide. . . . .



GRÜN. CROQUIS.

S'il n'avait écouté que ses aspirations primitives sans être influencé par les nécessités de la vie et les rencontres diverses, Grün se serait sans doute borné à peindre des tableaux mais la vie oblige à transiger avec le « Grand Art ». C'est ainsi que l'on proposa à Grün de faire de l'illustration et qu'il accepta . . . . .

D'autre part on demandait à Grün des affiches pour des revues des cabarets de Montmartre et il fallait obtenir le plus d'effet possible en restreignant les frais au minimum.

Une couleur tout au plus avec le noir, était donnée pour le tirage : il convenait donc de faire jouer le plus possible le blanc du papier et le noir et d'utiliser avec avantage quelques taches de couleur. Ces strictes exigences forcèrent l'artiste à s'ingénier et à créer de manière propre, tant il est vrai qu'en art les limites imposées par les techniques diverses favorisent le caractère et l'originalité de l'œuvre, en la déterminant entre de certaines bornes, en la poussant à tirer tout le parti possible des moyens mis à sa disposition.

Avec des effets de blanc ménagés dans des silhouettes noires, Grün arrive à des résultats de simplification extrêmement inattendus et intéressants, la couleur intervient alors en bonne place pour ajouter l'accent et l'éclat voulu et c'est en général un rouge, toujours le même, qu'emploie l'artiste, un rouge de coquelicot faisant flamboyer les corsages ou l'aigrette des chapeaux.

. . . .

Il en ressort un véritable arrangement décoratif : nous ne citerons que l'affiche des Peintres-Lithographes, celle de Koll, ou celle encore des chemins de fer de l'Ouest, avec cette figure de Bretonne, sur un paysage de mer et de rochers.

Mais ce qu'il est surtout curieux d'observer dans l'œuvre de Grün, c'est le mélange de réalisme et de généralisation, le trait à la fois individuel et synthétique qui se révèle dans ses compositions diverses. On sent bien la personne vivante, le modèle posant ou la silhouette croisée dans la rue, mais en même temps c'est une date et une mode qui s'évoquent, un geste qui est devenu d'usage. Chaque époque a ses attitudes comme ses vêtements et rien n'exprime mieux un sentiment général et flottant.

Grün a d'ailleurs accusé cette recherche du caractère dans une série de portraits de chansonniers, peints pour un cabaret montmartrois.

Ce sont bien là peut-on dire, des œuvres décoratives tant par la volonté de leur destination, que par la façon même dont elles sont conçues, la mise en page, le traitement des fonds, la netteté du dessin. »

Mais bien avant tous ceux-là, un amateur d'une compétence absolue, un maître ès arts dont les arrêts feront loi, M. Maindron, que nous avons déjà eu l'occasion de citer, avait salué l'avènement de Grün alors tout jeune encore (*Les Affiches Illustrées*, 1895).

« Du cabaret du *Chat noir*, les ombres qui existaient d'ailleurs depuis bien longtemps aux fêtes données à l'École polytechnique ont passé successivement dans différents établissements montmartrois. Il était tout simple que l'affiche contemporaine leur fit accueil.

M. H. Grün a dessiné pour elles trois placards pleins d'humour: l'un sert d'annonce au *Décadent's Concert*, l'auteur y fait intervenir des physionomies connues: l'autre représente une scène de *Poléon-Revue en 38 tableaux* que le café des Décadents offrait à ses habitués et dont l'auteur est M. Grün lui-même: le troisième plus complet encore que les deux premiers est destiné à faire connaître le *Cabaret artistique du Carillon*.



GRÜN — CLOWNS.

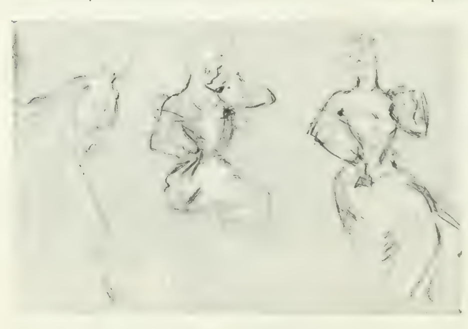
Dans ces placards curieux et bien composés, les personnages très vivants

s'enlèvent en silhouettes sur le blanc du papier. M. Grün a pour les procédés qu'il emploie une prédilection particulière. »

Les écrivains que nous venons de citer se sont principalement occupé des affiches et des estampes de Grün.

L'œuvre du peintre n'en est pas moins remarquable.

Son premier tableau, Salon de 1885 — il avait à peine dix-sept ans — ne passa point inaperçu. Le *Retour du Marché*, 1895, obtint une mention honorable : le *Coin d'office*, 1897, lui valait une troisième médaille : la deuxième médaille de l'*Antiquaire*, grand tableau acquis par l'État (1903) le mettait enfin hors concours.



GRÜN. — CROQUIS.

Depuis M. Grün n'a pas cessé d'obtenir les plus brillants succès. Il a exposé à Saint-Louis, à Liège et son dernier Salon (Société des Artistes Français) a été flatteusement accueilli par la plupart des critiques.

Citons au hasard quelques-unes de leurs appréciations.

De M. Arsène Alexandre :

« M. Grün avec le *Portrait de Mme Juliette Toutain* expose certainement une des images les plus entraînantes, les plus naturelles et les mieux peintes du Salon. C'est une sorte de Frans Halls montmartrois plein de bonne grâce et de malice. Ce morceau, extrêmement bien venu, met M. Grün cette fois en un rang tout à fait distingué. S'il y a un « musée des artistes vivants », c'est bien son devoir d'accueillir cette peinture-là. »

« Un merveilleux portrait de ce virtuose de la palette qui a nom Grün, écrit M. Charles Méré, portrait de Mme Juliette Toutain-Grün. L'artiste a été vraiment bien inspiré et il a prodigué sa verve en de subtils accords de tons. Plus loin vous verrez ses beaux cuivres, dont les reflets flamboient. »

« Le portrait de Mme Juliette Toutain-Grün, s'écrie l'enthousiaste Alcanter de Brahm, ne pouvait être qu'un chef-d'œuvre et l'a été. »

GRÜN. — UNE SOIRÉE CHEZ UNE DEMI-MONDAINE

Tant de succès désignaient nécessairement M. Grun à l'attention de M. Chailly. L'intelligent créateur de la Taverne de Paris n'a pas hésité à lui commander un des grands panneaux qui décorent le salon du rez-de-chaussée. L'artiste a choisi comme thème *Soirée chez une demi-mondaine.*

Dans un jardin d'hiver où les fleurs exotiques et les ombelles des plantes vertes prêtent à de somptueux décors, des femmes élégantes, en ces attitudes un peu maniérées que Grün — quoique peu hiératique — exagéra de Chéret, écoutent des propos galants ou se livrent sans trop de façon à des danses échevelées.



GRUN. — PANNEAU DE LA TAVERNE DE PARIS.

A droite, au premier plan, de blondes et ravissantes personnes — oh! bien modernes celles-là — assises autour d'un guéridon causent avec des adorateurs empressés. Hé! Hé! M. Guillaumet vous n'avez pas l'air de vous ennuyer!

Ce groupe important et bien étudié où les tonalités quoique accentuées s'harmonisent, forme tableau à lui seul. Un orchestre de Tziganes au second plan mêle ses rouges sombres au vert puissant des palmiers nains.

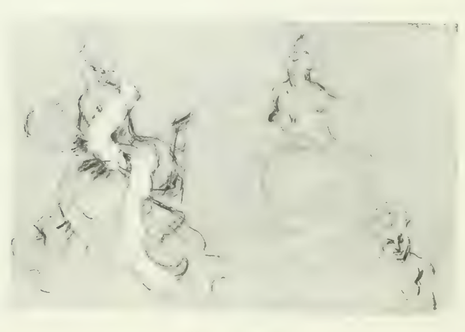
Au centre M D... joue très coquettement de l'éventail et la cambrure de la hanche est d'un parisianisme provocant.

A gauche, une dame adorablement penchée met un camélia rouge à la boutonnière d'un habit noir. — Est-ce un symbole?

Tout est exquis dans ce coin ravissant et sobre.

Au fond, joyeuse et bariolée, la farandole se déroule. Il flotte dans cette atmosphère qu'alourdit une discrète orgie comme une buée de parfums aphrodisiaques.

La tonalité générale de cette œuvre importante classe M. Grün au premier rang de nos coloristes modernes. En homme habitué à se jouer des difficultés, il a fait très heureusement correspondre la voussure naturelle de la salle avec la coupole de son jardin d'hiver.



GRÜN — CROQUIS



LÉANDRE

LÉANDRE



[illegible]

Au lieu de s'en tenir à cette parfaite définition de Bacon « L'Art c'est la nature plus l'homme. » M. Charles Blanc — grammairien de l'école idéaliste — a éprouvé le besoin de la fausser en la paraphrasant.

« Tous les genres de beauté sont dans la nature, dit-il, mais il n'appartient qu'à l'esprit de l'homme de les en dégager.

Quand la nature est belle, le peintre sait qu'elle est belle, mais la nature n'en sait rien. Ainsi la beauté n'existe qu'à la condition d'être comprise, c'est-à-dire de recevoir une seconde vie dans la pensée humaine.

L'artiste qui comprend le beau est supérieur à la nature qui le montre. » Qu'en savez-vous monsieur? L'homme ne fait-il donc plus partie de la nature?..

Croyez-vous que M. Renan, représentant la dite nature et posant pour M. Bonnat, soit inférieur à cet honorable peintre?

Que l'artiste soit supérieur à son modèle en ce sens qu'il est capable de le peindre, ce que ce dernier ne saurait faire, s'il n'est bon peintre lui-même, d'accord : mais que l'intellectualité de M. Bonnat soit supérieure à celle de M. Renan, je m'inscris en faux et j'ai bien peur que la beauté physique, intellectuelle ou morale du modèle, qui existe bel et bien en dehors du peintre, ne reçoive pas toujours une *seconde vie* dans la pensée du portraitiste.



Je ne parle que des artistes capables de comprendre le beau, me direz-vous. Mais est-on jamais bien sûr de le comprendre, et surtout de le réaliser et n'allez-vous pas à l'encontre de cette compréhension quand au lieu d'apprendre à l'artiste à aimer passionnément la nature, à trembler religieusement devant elle, à lui demander humblement de laisser entrevoir ses beautés, vous le divinisez en lui déclarant qu'il est bien au-dessus de son modèle? Il n'a donc plus qu'à suivre ses propres inspirations sans trop se soucier de ce qu'il a devant lui?

C'est ainsi que vous le conduisez à cet art *subjectif* dont le propre est de répéter perpétuellement le même type et de créer à l'artiste cette personnalité de mauvais aloi qui résulte non de la manière mais de la similitude ennuyeuse des œuvres.

Il serait pourtant nécessaire de combattre cette subjectivité dont les plus éminents ont parfois tant de peine à se débarrasser. Victor Hugo n'en serait que plus génial si tous ses personnages ne parlaient pas comme Victor Hugo et c'est *l'objectivité* prodigieuse de Shakespeare qui fait son incontestable supériorité.

Bien que la peinture soit un art de reproduction et de copie, bien que la diversité des sujets soit relativement infinie, l'interprétation subjective y est quelquefois poussée si loin qu'elle porte instinctivement l'artiste à se reproduire lui-même dans les traits de son modèle.

Marcellin Desboutin chargé d'expertiser le fameux Rembrandt du Pecq s'écria à première vue : ce n'est pas un Rembrandt je ne le retrouve dans aucun de ses personnages.

Malgré la boutade de Desboutin qui aimait tant à se portraicturer lui-même, la subjectivité du maître hollandais ne nous est pas prouvée : mais combien d'autres parmi les plus illustres, hantés par de chères visions idéales, ont obstinément refait les mêmes figures ou les mêmes paysages ! Manque d'imagination parfois mais surtout manque d'objectivité.

Je ne ferai donc pas une mince louange à Léandre en le plaçant au premier rang parmi les peintres objectifs de ce temps.

Il a cette rare et éminente faculté d'observer qui soulève les masques impassibles et ne se laisse pas tromper par les attitudes convenues. L'acuité tranquille et réfléchie de sa vision saisit avec une étonnante sûreté le trait caractéristique de l'individu ou de la race si bien que l'ancêtre réapparait dans le portrait du descendant — témoin cette charge de Delcassé portrait frappant de son père — et du coup, par une sorte de graphologie linéaire réalisée, les tares ou les qualités morales, les vices ou les vertus, les veuleries ou les volontés sont pour ainsi dire mis à nu par le crayon, j'allais écrire par le scalpel de l'artiste.



LEANDRE — NOUVEAU PANNEAU DE GAUCHE.

S'il se trouve ainsi que, par une sorte de fascination d'art, Léandre soit supérieur à son modèle, cette supériorité consiste principalement à le voir tel qu'il est et non pas à l'idéaliser ou à l'enlaidir car la beauté ne peut être comprise, elle ne peut

recevoir une seconde vie dans la pensée humaine qu'à condition de ne pas sortir de la réalité : or — n'en déplaise à l'orgueil de certains — c'est surtout dans le modèle et non dans sa propre imagination que l'artiste consciencieux doit chercher cette réalité, sinon le voilà voué à ces formes conventionnelles, à ces vagues idéalités, à ces androgynes problématiques, à ces conceptions prétentieuses qui sous l'honorable prétexte d'immatérialiser son talent ne font au contraire que l'appauvrir. Qui fait l'ange fait la bête, a dit Pascal.



LÉANDRE — CROQUIS

Léandre me semble pénétré de ces principes. Juste assez soucieux des préceptes de l'Ecole pour n'en garder que ce qui lui convient, il ne veut pas mentir à son naturel et dédaigne, parfois même à l'encontre de ses intérêts matériels, le snobisme plus ou moins raffiné qui se pare du faux idéalisme à la mode. Très personnel dans sa facture — au point que son dessin ne peut être confondu avec celui d'aucun autre et que s'il a de nombreux imitateurs, on peut dire qu'il n'imite personne — il devient impersonnel devant le modèle, se contentant de le pénétrer, de le mettre en valeur, de le rendre tout entier et c'est ainsi qu'il réalise la belle définition de Bacon : l'Art c'est la nature plus l'homme.

Eh quoi! penseront quelques-uns, est-ce là ce Léandre du *Rire* et du *Journal amusant*, ce caricaturiste adoré du grand public?... C'est bien de celui-là que j'écris car, ne vous y trompez pas, Léandre n'est pas un caricaturiste.

C'est parce que la vérité le commande et le dirige, c'est parce qu'il saisit la caractéristique d'un visage et la traduit impitoyablement, en un mot c'est parce qu'il possède cette objective et intense faculté d'observation qu'on l'a affublé d'un titre dont il n'a pas à rougir mais qui n'est pas le sien.

La caricature déforme et enlaidit de parti pris. Emportée par la passion ou la

fantaisie, elle se joue de la réalité, elle bafoue, elle parodie, elle dénigre sans pitié : la noirceur de l'âme humaine, la calomnie, l'aigreur acquise ou la méchanceté native s'y donnent libre cours. Or, l'art de Léandre n'a rien de commun avec tout cela : il *caractérise* et voilà tout. Si la plupart de ses types sont des types de laideur, c'est que la plupart de ses contemporains sont laids, soit au point de vue plastique, soit au point de vue moral.



LÉANDRE. — NOUVELLE ANNÉE DE DROIT

Mettez l'artiste devant des types d'intelligence ou de beauté, faites poser un Henri Paillard, un Anglada, un Carl Schmit, par exemple, et vous verrez avec quelle pureté, avec quelle délicatesse il les fera ressortir. C'est pourquoi Léandre est avant tout et plus que tout un portraitiste des plus éminents. Obligé par les circonstances, encouragé par le succès il n'a pas toujours su résister aux sollicitations flatteuses, aux offres brillantes des feuilles spéciales qui ne voyaient en lui qu'un humoriste de premier ordre, mais la véritable vocation de ce maître peintre, c'est l'art si noble, si prestigieux du portrait. C'est là où il excelle, c'est là où il ne tardera pas à être hors pair.

On a dit de Ricard et de Whistler (C. Mauclair, *De Watteau à Whistler*) qu'ils avaient peint l'au delà, la réalité seconde, le périsprit. Ces aperçus ingénieux et profonds qui se rattachent aux théories occultistes pourraient distinguer dans le modèle : l'enveloppe physiologique ou forme matérielle, l'âme passionnelle et l'âme pensante qui sont des âmes individuelles et cette part de l'âme générale dévolue à chaque être humain : le corps astral.

Si je ne puis prétendre — bien qu'on soit capable de grandes choses à Montmartre — que Léandre est un évocateur du corps astral, je puis affirmer sans prétention qu'il est le peintre de nos âmes individuelles ce qui est, à mon humble avis, fort honorable puisqu'au-dessus de cet art déjà si difficile à réaliser, il n'y a plus que le génie… ou la folie.

N'allez pas croire que je plaisante : je fais grand cas des sciences occultes et j'admets que certaines œuvres géniales ont un côté mystérieux, inanalysable qui dépasse les bornes de la compréhension humaine — tels ce troublant portrait des deux gentilhommes vénitiens attribué à Jean Bellini et cette exquise tête de jeune homme signée Prud'hon. Mais il me semble qu'il y a du danger à viser le but trop élevé qu'ont atteint ces grands, très grands artistes et que ces œuvres exceptionnelles de prédestinés ne se créent pas sans quelque inconscience et sans une grande humilité vis-à-vis d'un idéal toujours inaccessible. On les fait parce qu'on *doit* et non pas parce qu'on veut les faire et en art comme en science vouloir n'est pas toujours pouvoir : *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac le démontre.

Léandre fait donc bien de se fier au rude bon sens qui l'inspire et de s'en tenir à cette manière plus tangible, plus sensuelle à laquelle nous devons le Courteline du Luxembourg.

Jamais ressemblance, dans le sens le plus large de ce mot, ne fut plus parfaite que celle de ce pastel. Il est admis, je le sais, dans certains milieux, que la ressemblance est une qualité secondaire et qu'un portrait peut être fort beau sans trop ressembler à son modèle : d'accord, mais alors ce n'est plus un portrait c'est une interprétation géniale ou absurde suivant le talent et les tendances de l'artiste et n'émettez plus la prétention de nous montrer M. X... ou Mlle Z... tels qu'ils sont puisque vous avez l'audace plus ou moins justifiée de les peindre tels qu'ils devraient être.

L'admirable Ricard quand il était satisfait de son œuvre disait à son modèle : « Je vois avec plaisir que vous ressemblez assez à mon portrait : » ce qui revenait à dire : Je vois avec plaisir que vous avez quelque rapport avec la personne idéale que je me suis efforcé de voir en vous. Quel noble mais quel dangereux orgueil !

N'est-ce pas à quelque sentiment de ce genre à cette subjectivité qui trouve ici de bons profits à embellir des laideurs répugnantes que nous devons tous les navets officiels, tous les dessus de boîtes à bonbons qui tapissent les murs de nos trop multiples salons ?

Pour quelques rares œuvres de génie qui résultent d'ailleurs, non pas de la doctrine acquise ou intuitive de l'homme, mais de sa valeur personnelle, de sa faculté exceptionnelle de réalisation, combien de toiles banales, médiocres, quelconques.

Prenez garde, pourrait-on me faire observer, votre théorie va vous obliger à reconnaître que la photographie est le dernier mot de l'Art. Erreur profonde : la photographie est toujours impersonnelle or ce qui constitue l'œuvre d'art « c'est la nature plus l'homme » c'est-à-dire plus la personnalité de l'artiste, et si je suis ennemi de la subjectivité quand elle empêche de voir la nature je déteste l'objectivité



LÉANDRE — ANCIEN ANNEAU DE MICHEL

quand elle tend à effacer l'artiste. Il faut donc que ces deux éléments, la nature et l'homme, le peintre et le modèle, s'influencent réciproquement, occupent en un mot la place voulue dans la conception d'une œuvre d'Art.

Léandre, s'éloignant de ceux qui prétendent que la vérité artistique consiste à déformer la réalité, admet résolument qu'elle consiste à l'accentuer, il arrive ainsi à peindre de *véritables* portraits et son œuvre à ce point de vue sera un précieux document pour les générations futures, et je ne parle pas seulement de ces nombreuses charges, de ces spirituels croquis, de ces élégants pastels qui ont enthousiasmé le public mais surtout de ce qui lui reste à faire, de ce qu'il fera ; car trop délicat pour rester humoriste, trop épris d'art et de vérité pour s'attarder à la caricature, il va devenir un des premiers portraitistes de notre temps, le plus expressif peut-être par la puissance objective de sa vision et par la personnalité de sa manière.

Je me suis écarté de mon programme qui consiste à m'effacer devant des appréciations plus autorisées que la mienne. Je me hâte d'y revenir.

Voici d'abord quelques extraits d'une étude de M. Albert Boissière qui en sa qualité de bon normand va nous donner quelques détails sur les origines de son illustre compatriote. Nous tenons à la terre natale par tant de liens!

« Sans préparer la besogne aux Vapereau de l'avenir, et sans établir, dans sa sécheresse banale, une ordinaire biographie, il me plairait assez de dégager chez le bel artiste qu'est Léandre, les filiations qui le rattachent à la lignée des artistes poussés en pleine terre normande. En partant de Poussin pour arriver jusqu'à Millet, la genéalogie en est florissante, même en y comprenant Chaplin, d'origine anglaise, néanmoins facile à revendiquer et très français par la grâce aristocratique de son pinceau. Le trait dominant de cette race d'artistes est une carrure d'esprit toute particulière jointe à une patiente ténacité d'âme. Chez la plupart, il y a absence de fougue, et l'emballement est une des vertus les moins nécessaires à l'éclosion de leur personnalité. Ils ont du sol natal l'abondance outrancière, riche et grasse ; ils ont aussi, de l'atmosphère en demi-teinte, l'épaisse tranquillité, la vague mélancolie... Barbey d'Aurévilly, avec son emphase claironnante, disait du peintre des *Glaneuses*, qu'il restait « un normand du faîte à la base ». Et cette dénomination pourrait en général s'appliquer à tous et à Léandre en particulier, sans que l'épithète plus contemporaine de « déracinés » parut — elle aussi appréciable quoique adverse — parallèlement à l'autre un contresens. Dans la vie artiste de Léandre, si haute et si probe, éclate à chaque page, son extraordinaire entêtement si calme et si réfléchi, son entêtement au labeur quotidien, chaque jour repris, sans faiblesse et sans découragement. Léandre restera comme un exemple frappant et typique de ce que peut réaliser le travail joint au don. L'œuvre de cet artiste de trente-sept ans est considérable ; elle est complexe et touffue comme les floraisons accumulées de trente-

sept printemps et les moissons entassées de trente-sept automnes! Dans l'acquisition de son domaine artiste s'exalte tout l'effort des labeurs de là-bas, remués à pleine glèbe et jamais en jachère! Il a semé des deux mains, à chaque époque des semailles, la bonne graine.

Il s'est montré volontaire et tenace, les muscles jamais fourbus! et la graine a germé: levée, elle s'est épanouie au ras des sillons, et la gerbe de gloire aujourd'hui récoltée est le méritoire salaire de ce grand laborieux.



LÉANDRE. — CROQUIS

Le mot d'un autre laborieux : le génie, c'est le travail de chaque jour! revient en mémoire, comme une maxime et presque avec l'autorité d'une devise somptuaire, devant le magistral effort de Léandre.

A côté du peintre et du pastelliste savoureux que je n'ai pas à dire, voire même à côté du caricaturiste — si caricaturiste est bien le terme exact à employer, en parlant de ses portraits — c'est l'aspect particulier de Léandre, dans ses premiers albums de *Ma Normandie* et de *Paris et la Province*, qui me tente parce que à l'intérêt d'un point de départ s'ajoute une finesse d'observation très spéciale.

Ce hameau de Champsecret d'où sont datées la plupart des scènes, évoque par son nom même d'une harmonie si intime, toute la concrétisation qu'il a voulu et su mettre dans ses figures de paysans..... Ce sont les paysans de Champsecret qui ont posé *Noël, le Baptême, Repas de Noces!* Ils sont normands et pas autre chose, les durs gars aux épaules mal équarries, les filles joufflues aux pis abondants! La vie plantureuse de leur riche province ruisselle dans l'écrasement du dessin si symptomatique — à point! Ils s'étiquettent de la valeur d'un document irréfragable......, ils sont écrits avec la clairvoyance précise d'un Maupassant — cet autre normand, cet autre laborieux! Ainsi toutes les qualités de Léandre découlent de cette source première où il épia l'existence familière dans ses contours, se l'appropria par instinct de race, avant d'arriver au complet épanouissement de sa maîtrise actuelle et de

signifier dans ses dernières créations, ce que mon ami M. William Graggs, a très justement dénommé « l'authenticité flagrante de la vie prise au piège. »

Léandre est parti de Champsecret à la conquête de son rêve, tel un descendant des rudes et roux compagnons de Guillaume le Bâtard. Et aujourd'hui qu'il a, lui aussi, définitivement gagné sa bataille d'Hastings, qu'il a conquis sa principauté de haute lutte, qu'il n'a plus d'Harold à vaincre — je l'imagine secrètement, simple et d'accueil fraternel ainsi qu'il est, avec derrière la vitre de son lorgnon où brille un œil très fin de combatif sûr de soi, un nuage, oh! si léger! de vague mélancolie!... Je l'imagine à rêver aux vergers opulents de son coin de terre natale, à l'odeur lourde des pommiers trapus en fleurs! — à Champsecret évoquant, par son appellation même, la grâce intime et la force native de son robuste talent. »



LÉANDRE. — CROQUIS.

M. Laurent Tailhade, avec cette magistrale virtuosité de prosateur où l'on retrouve à chaque ligne le poète, paye à Léandre un juste tribut d'admiration.

« A Montmartre. Dans ce libre canton des rapins et des modèles, où, sous l'auvent des cabarets, mange et caillette le troupeau des belles filles, toutes rieuses de leurs vingt ans; où, malgré l'envahissement des maisons à sept étages, les coins heureux de la Butte font paraître encore un air d'éleuthérie provinciale, avec leurs pentes dont le cri des écoliers et la plainte des orgues asthmatiques éveillent, seuls, de moment en moment, la quiétude et le repos; à Montmartre, capitale de la *chanson rosse* et des palabres à tous crins, Charles Léandre, sur la marge d'un enclos verdoyant que des branches immémoriales suspendent à la colline, ouvre la porte amicale de son atelier.

Sous la baie d'où pleut une franche lumière dans le calme vivifiant et la claire solitude, l'artiste du matin au soir, peint, crayonne, lithographie, sans hâte ni fatigue.

sûr désormais de sa maîtrise et de son talent. Un petit homme nerveux, solide, aux muscles de lutteur, à la voix douce, aux clairs yeux bleus de myope où brillent la sagacité de l'humouriste et la judiciaire du Normand. La barbe rare d'un blond quelque peu roux, comme il sied aux enfants de Rollon, encadre le visage d'une blancheur colorée qu'épanouit un sang robuste et d'où se dégage une cordiale impression de calme vigoureux.

Sur les murs quelques pastels aux éclairages contrastés, quelques-uns de ces portraits que font trop oublier les charges du *Rire* depuis que la verve de Léandre en a fait un des premiers journaux satiriques de l'Univers. On peut, devant ces échantillons d'un art infiniment varié, mais toujours sincère et magistral — aussi bien que dans les expositions trop rares où Léandre manifesta ses ouvrages au regard du public — suivre l'évolution du jeune maître, les transformations du portraitiste en *caractériste*, du caractériste en caricaturiste, depuis le temps où, élève de Bain et de Cabanel, il se cherchait encore, exposant des intérieurs normands, des paysages, dont la plupart feraient la gloire d'un moindre virtuose, mais que Léandre relègue dans l'oubli. N'est-ce pas le propre du génie que de tendre toujours plus haut comme le pèlerin de Longfellow ?

S'il fallait donner parenté au délicieux fantaisiste des *Nocturnes*, les imagiers corrects et paradoxaux du *Fliegendeblätter* : Oberlaender, Harburger etc... sembleraient se rapprocher bien plus de sa manière que les japonisants des illustrés parisiens. Comme Léandre, ils ont appris à dessiner, préparé par une forte éducation technique, leur geste d'amuseurs. Comme Léandre, ils ne déforment le type humain qu'autant qu'il est nécessaire pour extérioriser le *moi* de l'individu représenté. C'est la charge psychologique, en opposition avec la charge sans pensée. Quoi qu'il en soit et malgré cette fortuite analogie avec certains dessinateurs allemands, Léandre appartient plus que personne à l'art français, à cet art de lumière, d'harmonie et de raison, qui va sans effort de Watteau à Daumier et qui, par une logique supérieure, complète l'œuvre d'affranchissement que les philosophes et les écrivains des XVIII[e] et XIX[e] siècles ont instauré avec tant d'éclat.

L'imagerie française a, depuis deux cents ans, raconté les mœurs, les passions et les caprices de la race. Avec Eisen et Moreau le jeune, avec Fragonard, elle a montré, en leur déshabillé charmant, les impures et les marquises souriant à l'amour de leurs lèvres fardées, menant, du haut de leurs élégances apprises, le menuet de la galanterie. Avec Debucourt et Carle Vernet, elle a fait voir les Incroyables et les Merveilleuses, le ventre de Cambacérès et les Athéniennes de Frascati, succédant aux nymphes de Dorat, aux bourgeoises de La Fontaine.

Au XIX[e] siècle Gavarni a conté le cynisme des drôlesses, les désenchantements de Vireloque ; Daumier a stigmatisé la laideur scélérate des gens d'affaires,



LÉANDRE — NOUVEAU PANNEAU DU MILIEU

procureurs, avocats, chicanous, requins du Palais et de la Bourse, la vilenie des comédiens et le crétinisme irréductible des boutiquiers. Henri Monnier, pour la postérité burina le bourgeois de l'ère philippienne, garde national conservateur, épicier orléaniste prêt à toutes les bassesses comme à toutes les lâchetés, consacrant le type de Joseph Prudhomme, infiniment plus abject, mais non moins redoutable que Gobseck ou le père Grandet. Traviès incarna dans Mayeux, les prétentions grotesques et la hideur congénitale de la classe moyenne : « occupée, dit Taine, à gronder sa bonne ou à gagner deux sous. »



LÉANDRE. — UN DES PANNEAUX DE GAUCHE.

Leurs héritiers avantagés ont appporté dans l'illustration et le dessin humoristique, la vision plus précise, le sens aigu de la vie, qui, de Balzac à Zola, glorifièrent cette étape magnifique du naturalisme dont Gustave Flaubert, Daudet, Edmond et Jules de Goncourt furent les initiateurs et les gonfalonniers. Tel croquis de Hermann-Paul vaut une page de *la Curée* ou de *Pot-Bouille*. Telle image de Forain avec sa légende à l'emporte-pièce, blasonne « les Fêtards » vieillis, dont le Montpavon du *Nabab* fournit la synthèse impérissable. Willette nous fait croire à la gentillesse des Manette Salomon qui posent encore dans Montmartre et Steinlen peint les foules, mineurs ou pèlerins, comme les décrit l'auteur de *Germinal*.

Nul mieux que Léandre n'excelle à saisir l'idiosyncrasie d'un visage humain, à marquer sans exagération ni violence le trait qui, déformé, donne à la fois, précise et comique, la représentation caricaturale du modèle. Son « Conseil Municipal » publié, voici quelques années dans le *Figaro* et qui fait songer par la puissance de l'exécution aux *Représentants du peuple*, de Daumier, ses portraits de souverains, pour le *Rire*, ses caricatures sans nombre, prodiguées avec une abondance intarissable dans tous les *Magazines* de France et de l'Étranger, attestent ce don merveilleux, cette vision créatrice d'un art aimable et inattendu.

Mais ce ne sera pas le moindre titre de Léandre à la gloire que d'avoir, pendant l'Affaire, babouiné comme il convient le mufle scélérat de tous les drôles rués, en pleine honte, au pourchas de l'innocent.

Le portrait de la reine Victoria servit naguère de prétexte à un incident diplomatique, la décoration de Léandre, offusquant les ministres de Sa Gracieuse Majesté. Rien de moins irrévérencieux pourtant que ce *crayon* de la « old lady ». Ses rides et ses diamants y brillent dans leur intégrale vérité. Si quelque ironie s'en dégage, la faute en est au seul contraste qu'infligent aux ruines humaines l'éclat du pouvoir et de la richesse, de l'inconscience et de l'irresponsabilité.

Rien d'ailleurs de moins pédant que les planches de Léandre. Il ne sermonne pas. Ayant au plus haut degré le bonheur d'être de son temps, impressionné par ce qui frappe ses yeux, il rend cette impression avec ingénuité : « Rêves si vous voulez, voilà ce qu'il a vu ». La légende est loin de prendre ici l'importance littéraire qu'elle assume chez Forain ou Gavarni. A vous de commenter, de réfléchir et de déduire la morale en présence du constat que le dessinateur offre à vos méditations.

Claude Lorrain appelait son album de croquis un livre de vérité, *liber veritatis*. La collection intégrale des œuvres de Léandre pourrait, sans outrecuidance, revendiquer ce noble titre, afficher pour ce que l'artiste a dans une forme nouvelle et d'un crayon véridique stigmatisé la laideur moderne, l'ignominie des heureux et, contre la Bourgeoisie scélérate, dressé les revendications de la Beauté.

Moins brillant dans ses expressions mais très érudit, M. Félix Gautier nous documente.

« Comme Gavarni fut l'historien du quartier Saint-Georges, lorettes et chicards, aussi grisettes et étudiants du Quartier-Latin, Léandre est le chroniqueur des auberges artistiques, des muses des 4z'Arts, des rapins et des chansonniers bohèmes; leurs plus marquantes individualités, ils les a réunies dans un album, grouillant de vie et d'humour; on consultera plus tard « les Nocturnes » de Ch. Léandre avec le même intérêt qu'aujourd'hui on feuillette les Gavarni de 1840, les uns et les autres seront l'écriture historique des mœurs du XIXe siècle. Il arrivera même que le journal dessiné de Léandre se goûtera comme le journal parlé des Goncourt, en dépit qu'il se soit un peu spécialisé aux coutumes de la Butte. Essayer le détail de toutes ces esquisses, de toutes ces scènes, serait considérable, à cause de leur multitude, et il y faudrait la minutieuse patience d'O. Uzanne ou de J.-G. Carteret : leur caractère commun se formule dans une vérité fidèle à la vision momentanée et dans le soin extrême de la note pittoresque. La composition de tous ces dessins est parfaite, les lignes de la meilleure tenue ; le dandysme de Gavarni se retrouve dans les pages de Léandre et sa distinction, quand il crayonne les travestis du bal Chicard, se rencontre encore dans les costumes originaux que Léandre se

crée pour lui-même aux 4'z'Arts : Léandre en reine Victoria, en Dame censure, furent des attractions de bon aloi dont on se souviendra longtemps. Mais en outre que les dessins de Léandre valent toujours, c'est un fameux éloge, les dessins de Gavarni, le trait qu'il aura eu de plus commun avec lui reste cette fidélité à toute épreuve au procédé lithographique : Léandre s'émeut à sentir la pierre qui palpite et tressaille, qui s'anime, se vivifie sous le crayon ; il affectionne le velouté et les ombres tachetées que donnent les reflets sympathiques : la pierre n'a pas l'ingratitude du papier : comme Gavarni, Léandre aime la pierre ainsi qu'on aime une maîtresse, et ses caresses savantes lui enfantent les créations les plus fécondes et les plus riches : Léandre est un artiste lithographe de valeur et, en ce sens, une série qu'il prépare en ce moment donnera l'effort total de la science lithographique. Et puis, comme Gavarni aimait la femme, quand il la dessinait avec tant d'admirative émotion, pour faire oublier qu'il la fouaillait dans ses légendes, Léandre aussi, et mieux, aime la Femme.



LEANDRE — CROQUIS

Il aura pastellisé la douceur et la tendresse de ses yeux nostalgiques et menteurs : toutes ses femmes sont des Vierges aux faces étroites, immatérielles, auréolées de bandeaux ; les bouches très petites ont des lèvres chastes et même des poitrines frêles dont les seins menus rafraîchissent le front des penseurs, ne disent pas d'énervantes sensualités. Comme toute l'œuvre de Ch. Léandre, plus encore même, la Femme de Léandre est apaisée, apaisante : elle est une conception poétique — Léandre a des lettres et sa bibliothèque marque un goût averti — encore que très vivante, loin des contes et des légendes.

. . . .

L'étude de Léandre pastelliste mériterait une monographie à elle seule, tant

l'œuvre est variée et les effets nouveaux, inattendus. Toutes ces qualités si personnelles, souplesse d'imagination, les belles lignes d'un dessin net, la tendresse d'une palette aux tonalités discrètes, se condensent dans ses pastels. Généralement il répugne à classer les femmes dans sa suite de déformations, tant il craindrait de chagriner leurs susceptibilités maladives. Ses pastels lui suffisent à incarner leur beauté : un jour il dérogea à son principe, fort à propos, puisque le portrait de Courteline fut acquis au Luxembourg, à la grande joie des amis de l'artiste et de l'humoriste.

Les enfants aussi s'imposent à sa collection : les *Fillettes* exposées ce mois aux Pastellistes donneront le plus bel échantillon de ce côté du talent de Léandre. Les initiés admireront la vérité du dessin et l'harmonie de la composition, goûteront la science de la nuance ; les artistes aimeront l'expression émue de l'ensemble, les frimousses gamines et tendres aussi sous les grands chapeaux ; même les amateurs s'enchanteront à l'éparpillement exquis de la lumière toute souriante et toute fraîche : ces *Deux Fillettes* résumeront bien le gros talent de Léandre pastelliste et leur date marquera l'apogée de cette manière moderne de comprendre le pastel, une manière très heureuse en tout cas ; Léandre est un favori du succès, justement et toujours dans la même note, les aquarelles lestement enlevées qu'il signait jadis pour illustrer le tirage de luxe de la *Famille Cardinal*, aussi celles qu'il vient de terminer pour la *Vie de Bohème* de Mürger — Mürger traduit par Léandre, c'est fameusement coquet — complètent Léandre pastelliste : leur commentaire devient superflu car le baron Witta, un amateur et un dilettante, a offert pour ces curieuses aquarelles des sommes fabuleuses, afin d'en honorer ses galeries des Champs-Élysées. »

D'Arsène Alexandre, ces lignes extraites d'une préface pour un catalogue d'exposition.

« Léandre a un sens très aiguisé du comique mais aussi un sens très fin de l'élégance. Il fait des hommes très drôles, mais des femmes très jolies, et on l'a vu plus d'une fois réunir ces deux éléments dans un même dessin, nous donnant ainsi deux plaisirs à la fois. Cela se peut constater entre autres dans ses illustrations pour *Madame Cardinal*, que nous mentionnions tout à l'heure et dans celles qu'il fit pour la *Lecture illustrée* du *Journal d'un philosophe*, de Gyp et du *Brichanteau*, de M. Jules Claretie.

Bien plus dans un même portrait de femme, notamment certains lavis et pastels qu'il fit d'une originale petite personne, née Montmartroise d'abord, puis devenue littéraire, Mlle Fanny Zœssinger, Léandre a pu simultanément évoquer l'idée de grâce et l'idée de rire.

Ce sont choses qui font bon ménage lorsque comme Léandre, on sait les unir avec bonhomie.

Beaucoup de bonhomie est en effet à remarquer et à louer dans l'œuvre de Léandre. C'est un bienveillant. Sa charge est parfois accentuée, elle est très rarement cruelle. Nous vous dirons même, nous qui avons le plaisir de connaître cet aimable homme, ce souriant et ce candide, que c'est un tendre, presque un rêveur.

Oui en vérité : ce Normand cordial et plantureux qui a (j'allais les oublier) décrit avec tant de largeur et de couleur les types de sa Normandie, aurait très bien pu, si des amitiés très clairvoyantes, particulièrement celle de Jean Veber, ne l'avaient poussé à faire de ces charges où il devait si bien réussir, acquérir, mais plus lentement peut-être, sa réputation comme peintre délicat, intime et caressant. »



LÉANDRE — ANCIEN PANNEAU DE DROITE

M. A. Brisson dans *Nos Humoristes* ne pouvait oublier l'auteur du *Gotha des Souverains* :

« Tout d'abord, dit-il, je marquai à M. Léandre l'étonnement où me jetait son propre visage qui ne répondait nullement au caractère de ses œuvres. Je croyais rencontrer un petit homme rageur, au regard perçant, au ricanement agressif, au geste fébrile. M. Charles Léandre a des joues roses de fermier normand, des yeux bleus d'une grande douceur, et, dans toute sa personne, quelque chose d'indulgent et de tranquille qui évoque la paix de la vie provinciale.

Enfant il croquait ses parents et ses serviteurs, au collège ses maîtres. Quand il eut seize ans on le plaça chez le père Bin, peintre d'histoire, qui avait son atelier à Montmartre, puis il entra à l'école chez Cabanel.

Il est un des rares en ce siècle avec Daumier qui aient magistralement traduit l'influence du moral sur le physique, la déformation qu'impriment aux hommes les passions qui les agitent et dont le reflet se marque sur leur figure. »

Léandre essaie de formuler son esthétique à M. Brisson.

« Tout individu, dit-il, possède deux ou trois traits qui lui sont personnels. C'est par là qu'il est lui-même et se distingue des autres hommes. Il suffit de les exagérer pour dégager aussitôt son caractère. La ressemblance résulte de la combinaison et de la proportion de ces lignes. »

Ces déclarations sont précieuses en ce sens qu'elles expliquent nettement la conception caricaturale de Léandre. L'artiste avoue qu'il *exagère*, il se garde bien de dire qu'il *déforme*. Or, entre l'exagération qui n'est au fond que l'accentuation d'un trait caractéristique et la déformation qui conduit fatalement à la destruction de ce trait, il y a une différence du tout au tout ; la différence qui existe entre le caractère d'une physionomie et sa grimace.

Parlerai-je de quelques autres notices biographiques de Léandre ?... L'une décrit les pentes abruptes de son bois touffu, sorte de forêt des Ardennes en miniature où Rosalinde vous apparaît, où l'on rencontre des bêtes sauvages. L'autre raconte ces soirées artistiques où Léandre réunit le Tout-Montmartre au Tout-Paris.

Une troisième prétend que sous son apparence réservée Léandre cache un cœur vraiment charitable. Elle insinue que tous ces bals (Gavarni, Henri Monnier, Callot) où l'excellent artiste paye de sa personne et de son argent servent à soulager discrètement des détresses que de bons camarades peuvent seuls deviner.

Toutes ont une manie qui finit par m'agacer ; elles comparent Léandre à quelque bon paysan normand joufflu, matois et rose !

Est-ce la suggestion du nom ou n'ai-je pas bien regardé *ces bons paysans* normands que je vois pourtant bien souvent. Je n'ai jamais aperçu Léandre sous cet aspect rustique et finaud. Je me l'imagine plus volontiers en petit abbé de cour, pomponné et frisé, récitant son bréviaire galant à ces belles dames poudrées que portraictura Latour. Et si par un effort de ma fantaisie je l'évoque dans un paysage champêtre c'est en berger Watteau avec une houlette enrubannée à côté d'une Chloris mignarde et trop moderne que je le vois défiler suivi d'un blanc troupeau. Prenez votre houlette, cher Léandre, et conduisez-nous bien vite à la Taverne de Paris.

Rien de plus enveloppé et de plus harmonieux que ces panneaux définitifs. Le pastelliste était déjà hors pair, le peintre s'affirme avec la même maîtrise et quelque chose de plus achevé, de plus intime, de plus attirant.

C'est une soirée d'artistes dans un milieu volontairement indéterminé, à la lueur discrète d'un éclairage savamment disposé. Des fleurs, de la musique et des femmes, des femmes surtout, énamourées, languissantes ou souriantes! des femmes adorées qui s'épanouissent sous l'ardeur et la tendresses des souffles impérieux.

Est-il besoin de le dire ? Tous les personnages de cette scène sont des portraits fidèles d'amis plus ou moins connus. N'est-ce pas vous Gabriel Fabre qui tenez le piano avec cette gravité un peu ennuyée qui vous caractérise, vous l'évocateur de

princesses lointaines, le barde breton par qui revivent en de rituelles phrases des plaintes d'amours abolies. Et vous, Carl Eugen Smith, à l'air pensif et doux, à la barbe flavescente, et vous Andrau, et vous Hyspa, et vous X... ou Z..., mais qu'importe! vous êtes là, bien vivants et bien réels, rassemblés par le pinceau magique de Léandre pour d'aimables et galantes fêtes. Ce n'est pas la luxure ou le dévergondage d'une orgie avinée ; c'est comme un culte, une religion de l'amour. Rien de brutal ni de trop déterminé dans cette précision vraiment puissante où les derniers plans, tout en donnant l'illusion d'un rêve, sont aussi poussés que les figures en vedette. C'est la vision qui s'estompe d'un charme sensuel, c'est l'évocation voluptueuse d'une intimité charmante qu'aucune arrière-pensée ne vient troubler. Parmi ces gens qui chantent ou qui soupirent avec la joie de vivre et la joie d'aimer, aucun sourire amer ne vient crisper les lèvres. L'artiste semble avoir oublié sa cruelle double vue. Son bonheur de peindre lui fait négliger les côtés mesquins de la vie. Il est heureux, il exulte, il nous communique sa félicité. L'heure de l'œuvre belle est venue, il l'accomplit sans effort avec toute la fougue et tout le plaisir de sa nature loyale et sereine. Auguste lui-même, cette incarnation pittoresque et pitoyable du déshérité chez Léandre, Auguste disparaît et devient un enfant gracieux qui d'une allure un peu classique — pourquoi renier ses origines — agace le chien familier.



LÉANDRE. — CROQUIS

En vérité, je vous le dis — il est si facile de prophétiser en pareille occurrence — cette œuvre que la presse a justement qualifiée de chef-d'œuvre, comptera parmi les meilleures de notre temps.

A côté de cette grande toile, deux autres panneaux *Le Rapin* qu'inspire une Muse de la Butte et le *Cher Maître*, le peintre en renom pour qui l'Art est devenu un commerce productif, complètent spirituellement la décoration de Léandre.

Tableaux trop poussés, ai-je entendu murmurer! N'est-ce pas l'éternelle fable du renard qui a perdu sa queue ?

Si la peinture murale comporte une certaine largeur de facture, il n'est pas indispensable de l'exécuter avec le balai du décorateur de théâtre et pourquoi, d'ailleurs, une exécution loyalement soignée l'empêcherait-elle d'être décorative? Je reçois à la dernière minute les documents relatifs aux nouveaux panneaux que Léandre exécute pour la Taverne de Paris.

La nuit de Noël, tel est le thème du tryptique. C'est, dans un paysage neigeux et lunaire, un pittoresque défilé de personnages connus.

A droite et à gauche, l'éternel conflit de l'idéal et de la matière que symbolisent ici le réveillon fleuri d'un poète amoureux et le plantureux souper d'un financier pratique.



LUCIEN MÉTIVET



Lucien MÉTIVET

Si vous avez la bonne habitude, après avoir admiré les statuettes de Tanagra, de parcourir les vastes salles du Louvre — presque désertes hélas ! — où sont entassés tant de chefs-d'œuvre de la céramique étrusque et grecque, vous rencontrerez certainement deux hommes en extase devant les merveilleux dessins qui les décorent.

Des artistes, penserez-vous, qu'un atavisme obscur ou qu'une affinité impérieuse attire devant ces vitrines remplies de coupes, de vases, de cratères et d'amphores ventrues ! — Qui pourra dévoiler la genèse de certains attraits ? — Et vous ne vous tromperez pas.

L'un, au profil assyrien, à l'œil perçant, à la maigreur ascétique est M. H. Rivière qui jadis évoqua des ombres au Chat-Noir, et l'autre, à la taille avantageuse, à la barbe fleurie qui me remit en mémoire, la première fois que je le vis, ces deux vers suggestifs de Paul Verlaine :

> Je suis l'Empire à la fin de la décadence ;
> Je regarde passer les grands barbares roux.

Cet autre à l'aspect flavescent et doux est M. Lucien Métivet.

Métivet n'a rien d'un barbare ; c'est un parisien pur sang ! s'écrieront les gens bien documentés !

Possible qu'il soit né à Paris, la chose est même certaine : mais on ne m'ôtera jamais de l'idée qu'il descend en droite ligne de ces pirates Norwégiens que le comte de Gobineau considérait comme les ancêtres de l'*homme-roi*, ce père trop oublié du *Sur-homme* actuel.

A moins, cependant, que l'artiste ne soit le rejeton de ces blonds aventuriers qui, pour l'éternel honneur des Sciences et des Arts, envahirent l'Attique, il y a quelques mille ans.

Quoi qu'il en soit, la légende charmante et naïve des fées qui président à la naissance d'un enfant et l'accablent de tous les dons pourrait sans exagération s'appliquer à Lucien Métivet.

A la fois peintre, musicien, auteur dramatique, seulpteur, et poète, mais poète au point d'enthousiasmer Richepin et de se faire décerner par Tristan Bernard la couronne fleurie de poète lyrique, il aurait dû naître à cette époque des Pic de la Mirandole, Léonard de Vinci, Michel-Ange, etc., où il était encore permis d'être encyclopédiste. Aujourd'hui, il serait trop vain d'y songer ; la multiplicité et la complexité des connaissances acquises exige la spécialisation de l'individu.

Prenez donc garde, cher Monsieur, et souvenez-vous de ce que raconte le Poète à propos d'un certain grec dont j'ai oublié le nom.

Les neuf Muses conviées à son avènement avaient orné son esprit des plus brillantes aptitudes.

— Pourtant, fit sagement observer Appollon, cet enfant n'est qu'un simple mortel, il ne pourra vous aimer toutes, qu'une seule d'entre vous le favorise, la vie humaine est courte, le cœur de l'homme fragile ; à peine s'il aura le temps de la connaître et de l'apprécier.

Aucune ne voulut lui retirer ses faveurs ; il choisira, disaient-elles, nous nous inclinerons devant sa volonté.

Hélas ! répondit le Dieu porte-lyre, vous êtes toutes belles et divines, il ne pourra jamais choisir !...

N'est-ce pas un peu votre cas, ô Lucien Métivet, et bien que vous ayiez convolé en justes noces avec la Peinture, ne vous arriva-t-il pas trop souvent de courir à d'autres amours. Or, les déesses n'aiment guère les infidélités ; la vôtre principalement. Bonne fille quand elle règne sans partage, elle vous inspire : L'*Histoire de la Chanson*, *Le retour de Cythère* et ces beaux panneaux de la Taverne de Paris, mais ne vous avisez plus de courtiser d'autres marraines !...

Si les Muses ou les fées — toutes les divinités abolies se sont réfugiées à Montmartre — favorisèrent Lucien Métivet, la critique par surcroît ne lui fut pas cruelle.

Quand il était petit, tout petit, dit M. Lucien Puech, Lucien Métivet voulait être

pape : on lui fit comprendre qu'avant tout, pour être pape, il faut être très vieux : alors il abandonna négligeamment la tiare et déclara qu'il serait cocher de fiacre !... pour toujours aller en voiture !

Inutile d'ajouter qu'en grandissant ses idées changèrent et qu'il comprit qu'entre la situation de pape et celle de cocher de fiacre, il y avait place pour une foule d'autres situations.

Il hésitait entre les Belles-Lettres et la Peinture. Au lieu de tirer à pile ou face,



LUCIEN MÉTIVET.

ce qui eut été d'une frivolité excessive, il préféra se présenter le même jour à la deuxième partie de son baccalauréat et aux épreuves d'admission de l'Ecole des Beaux-Arts.

Il fut reçu aux deux et son hésitation ne fit que croître. Lors il fredonna longtemps le refrain d'opérette : « Mettez-les dans la balance... »

La Peinture pesa plus lourd dans son esprit que les Belles-Lettres, car après avoir dessiné la bosse à l'atelier Julian, il entra chez Cormon. *Alea jacta est.* Le voilà peintre.

L'atelier Cormon était alors en pleine forme, si je puis m'exprimer ainsi,

Anquetin y brossait déjà des études superbes, et dans un autre genre, Toulouse-Lautrec y faisait montre d'un grand talent très particulier.

Lucien Métivet travailla fort sérieusement, désirant, avant de se lancer, connaître à fond son métier.

Enfin, en 1889, il débutait au Salon avec un tableau de cinq mètres de haut et au *Journal Amusant* avec des dessins de cinq centimètres.

La peinture et le dessin humoristique tout à la fois ? Eh ! mon Dieu, oui ! Le peintre faisait grand et sérieux quand le littérateur lui dit : « Pourquoi afin de te délasser, ne pas croquer de jolis minois, ne pas illustrer de spirituelles ballades et prouver aussi que tu as des lettres ? »

Le peintre écouta le littérateur et ils se mirent à collaborer pour la plus grande joie du public.

Le peintre a envoyé au Salon entre autres tableaux : *La gloire triste*, une *Théroigne de Méricourt*. L'an dernier, *Retour de Cythère*, toile des plus curieuses et qui fut, par cela même, très discutée.

Avec son ami intime le littérateur, il collabore abondamment aux journaux illustrés les plus importants. Ses dessins sont d'une charmante fantaisie et les légendes en sont toujours des plus spirituelles.

C'est un chercheur qui trouve souvent des scènes abracadabrantes que l'on ne peut regarder sans rire et qui dilateraient la rate, même de ceux qui n'en ont pas, dirait Coquelin cadet.

Vous souvenez-vous de ces fresques qui ornaient à l'Exposition la Maison du Rire ?

Un sien ami, peintre de nature morte, appelait cela des « petites choses drôles ». Nous nous permettrons de ne pas être de cet avis, le défilé de tous les habitants de l'univers était tout simplement épique. Il n'y manquait que des couplets de Meilhac et Halévy et de la musique d'Offenbach !

Que pimpante en était la tonalité, car Lucien Métivet possède une orchestration de couleurs étonnantes ! Ces fresques prouvent également que ce dessinateur est un décorateur de premier ordre.

Lorsque Métivet a fini de peindre et a terminé ses dessins humoristiques... Il fait comme le bon Dieu, il se repose ?... Comme vous le connaissez mal. Il illustre des œuvres d'auteurs célèbres. Son bagage est considérable, des kilos de papier ! Une cinquantaine de volumes, au moins, signés Victor Hugo (*Napoléon le petit* pour l'édition nationale), Catulle Mendès, Maurice Leblanc, Donnay. Il a parsemé de dessins des contes d'Arsène Alexandre, de Maurice Chassang et même illustré *les cinq sous de Lavarède*. Mettons encore à l'actif de ce prodigue *La Belle au bois dormant*, pièce d'ombres représentée avec grand succès aux Mathurins et pour laquelle Jane Vieu a écrit une musique délicieuse.



MÉTIVET. — PANNEAU DE GAUCHE.

Quand le peintre et le dessinateur sont fatigués, ce qui arrive moins souvent que le terme, le littérateur entre alors en scène et écrit des légendes en vers parce que, dit-il, çà lui est plus commode pour faire des calembours!

Paris sur la route, une amusante revue en collaboration avec Georges Docquois représentée jadis à *La Roulotte*.

Enfin Mme Mily Meyer, MM. Soulacroix et Frère promènent en ce moment, dans les villes d'eaux le *6ᵉ acte de Carmen*, fantaisie en vers sur la musique de Bizet. . . . .

. . . .

On lui doit encore les costumes des *Joyeuses Commères de Paris*, d'*Isoline* et ceux du *Docteur Blanc*.

Pourquoi s'est-il arrêté en si bon chemin? Nous réserverait-il une surprise? Il est l'homme à nous donner un beau jour, une féerie dont il brosserait les décors, dessinerait les costumes et composerait le livret! »



MÉTIVET. — ÉTUDE.

M. Maindron salua ses débuts dans les *Affiches Illustrées*.

« Le nom de M. Lucien Métivet est bien connu de tous ceux qui suivent les mouvements de l'art à notre époque. Il a illustré avec esprit nombre d'études contemporaines ou de romans dont il a doublé la valeur; il a collaboré au *Courrier Français*, il collabore au *Journal Amusant*, etc.

Les affiches qu'il a faites pour la *Femme et enfant* de Catulle Mendès, pour *Georges et Marguerite* (général Boulanger) pour le journal *La Famille*, pour la *Gwendoline*; — celle qui porte ce titre énigmatique : *A l'hygiène*, seront recueillies avec empressement.

Au-dessus de celles-là, bien au-dessus, il en existe trois autres qui classent M. Métivet parmi nos artistes les plus originaux. Ce sont :

Les Joyeuses Commères de Paris dont la composition bien vivante est excellente en tous points.

Une *Eugénie Buffet* qu'il a faite pour les Ambassadeurs. C'est la fille, la fille

triste, grelottante, miséreuse, dont l'attitude résignée serre le cœur encore plus qu'elle ne le soulève. Cette œuvre est de celles qui font songer et laissent derrière elles un profond sentiment de pitié.

M. Métivet a dessiné une autre *Eugénie Buffet*. Celle-là est la chanteuse interlope, la cigale des marchands de vins, le boute-en-train des hôtels meublés. Les mains dans les poches, un foulard négligemment noué autour du cou, elle recherche les rues noires, les carrefours déserts où rôdent en quête d'aventures des personnages dont le costume et la coiffure révèlent le hideux métier. Au milieu de ce monde elle se sent chez elle et jette effrontément au vent une romance sentimentale ou une chanson ordurière, au choix de l'auditoire qu'elle s'est improvisé.



MÉTIVET — ÉTUDE.

Ces trois dernières affiches touchent de près à la perfection, elles font honneur à celui qui les a conçues et a su en faire des documents fidèles pour l'histoire. »

Les envois successifs de M. Métivet aux deux Salons de Paris ont fourni plusieurs fois à M. Roger-Milès l'occasion d'apprécier ce peintre à sa juste valeur.

« M. Lucien Métivet, dit-il, a un grand tort : quelque effort qu'il tente, il ne se donne jamais à la galerie comme ayant soulevé une montagne et alors certaines gens qui ont mûri sur une botte d'asperges ou sur une ânerie de genre ne le prennent pas au sérieux. C'est là le défaut des artistes trop bien doués. Dessinateur, caricaturiste, fantaisiste, écrivain, musicien, poète — car Métivet est tout cela — j'en connais qui ne lui pardonnent pas d'être quelqu'un en chacun de ces personnages ; qui ne lui pardonnent pas d'avoir de l'esprit à revendre — et de ne pas chercher justement à en revendre.

Cela n'empêche qu'auprès de tous les délicats, son chevalier *Au plus vaillant la plus belle* est une toile exquise. »

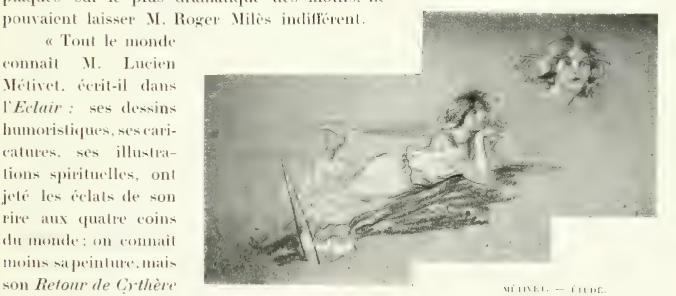
L'année précédente, l'éminent critique d'art en qui le poète survit s'était enthousiasmé pour la *Gloria lachrymosa*.

« On a lutté, on a donné des preuves de courage et de vertu, on a connu les heures

d'enthousiasme ; puis un jour une main invisible s'est posée sur l'épaule de ce vivant et l'a étendu rigide et glacé dans l'immobilité de la mort. Et c'est pour arriver à subir cette loi commune qu'on s'est efforcé d'accomplir des hauts faits qui ne sont pas dans la vie commune. Les hommes vous font alors un tombeau comme celui que nous montre Métivet. Sur la construction de pierre abritée sous une voûte, quelque connétable est figuré dormant la grande paix. Les mains jointes parlent de prière constante et sa lèvre souriante rassure sur les paradis d'où l'on ne revient pas. Mais voici que dans son isolement, tandis qu'auprès de son lit monumental papillonnent les larmes diaprées, filtrées des verrières, voici que dans son isolement une belle et douce figure s'asseoit à son pied ; son beau corps de vierge impolluée s'échappe des plis d'une gaze de deuil, comme si elle était lasse des tristesses et des larmes, et au-dessus du front du connétable elle agite les fleurs au doux parfum, les fleurs qui parlent de souvenir : c'est la Gloire fidèle veillant sur les disparus. M. Métivet a pensé là en poète et surtout en peintre car les mots sont impuissants à traduire tout le charme, tout le sentiment discret qui se dégage de cette composition : c'est une toile impressionnante, d'une harmonie exquise, une des pages les meilleures de ce véritable artiste. »

Un tableau comme le *Retour de Cythère* avec ses tons atténués, ses rouges fauves, ses ors, ses verts éteints, marches harmonieuses d'accords mélancoliquement plaqués sur le plus dramatique des motifs, ne pouvaient laisser M. Roger Milès indifférent.

« Tout le monde connaît M. Lucien Métivet, écrit-il dans l'*Eclair* : ses dessins humoristiques, ses caricatures, ses illustrations spirituelles, ont jeté les éclats de son rire aux quatre coins du monde : on connaît moins sa peinture, mais son *Retour de Cythère* va la faire goûter.



MÉTIVET. — ÉTUDE.

Vous avez compris le sujet : Watteau nous a bien montré l'embarquement pour Cythère parce qu'il n'y avait que de la joie au cœur, de l'ivresse dans les regards, des bruits de baisers sur les lèvres ; mais le retour ! les haines, les jalousies, les trahisons, les lâchetés, les veuleries, le crime même, toutes les scènes de la passion

éteinte, de la chair sans désir, tout ce caprice mystérieux dont l'Éros vainqueur se plaît à faire jouer les ressorts pour le plus grand dam de la bête humaine, les cris, les pleurs, les spasmes qui tuent, les mains qui frappent, les dents qui grincent et qui déchirent, les âmes qui sont désemparées, les cœurs qui ne battent plus, les raisons qui divaguent et les cervelles qui sautent, et la honte et la peur et le sang, tout cela un homme du XVIII[e] siècle ne l'eût pas osé dire. Lucien Métivet l'a osé et son œuvre est forte : elle n'exagère pas la géhenne des amours désenchantées, mais elle en marque le calvaire avec assez de puissance pour nous forcer à songer.

Watteau avait chanté le rêve. Métivet nous ramène à la vie, la vie sociale s'entend ; et sous les types qu'il nous fait marcher en son troupeau pantelant, on devine encore son ironie d'homme qui a regardé et qui a vu, hélas ! toute cette tristesse.

Pourquoi le mot amour sert-il à désigner tant de choses contraires ! »

M. Louis Merlet apprécie surtout l'illustrateur.

« Lucien Métivet qui est le plus habile et le plus plaisant des illustrateurs français, apparaîtra dans quelques années comme une curiosité de l'art où se sont distingués Greuze, Deveria.

Son dessin est à la fois luxueux et plein d'un charme délicat. Si ses hétaïres sourient trop facilement, leurs gestes ne manquent pas de distinction. Il me semble très près de Deveria, ce mystificateur galant dont la *Chambrette d'Étudiant* est célèbre.

Métivet s'adonne à la reconstitution fantaisiste de l'histoire des belles dames et joue adroitement sur les mots. Le dessin est souple, très correct, malgré certaines exagérations, et si l'allure est déformée pour plus de gaîté ironique, l'artiste donne la sensation exacte d'un dessin vu à travers un verre grossissant, concave ou convexe selon les besoins. Cette comédie des belles dames où Ève crie « ta pomme ! » à Adam, où le duc de Joyeuse est si joliment « la tante du roi », où Sapho « joue un petit air d'homme » est typique.

De plus Métivet s'applique à enluminer ses dessins et ne recule pas devant le jaune plaqué sur le bleu, le noir encadrant des mauves du meilleur goût. C'est outrancier, c'est spirituel cependant, et c'est avec plaisir que l'on feuillette les publications où la fantaisie de ce peintre se donne libre carrière.

Les dessins au trait sont d'un réalisme piquant : un réalisme qui ne s'avoue pas, comme un mot rosse dont on ne peut caser la hardiesse dans une conversation et qui tout d'un coup s'échappe de la bouche inconsciemment. On regrette quelquefois de l'avoir lâché et puis on sourit, on s'excuse, et c'est tout ; Métivet signe ainsi ses dessins.

Avez-vous lu les quatrains du vieux Monsieur et que sais-je encore, le *Rire,* le

METIVET — PANNEAU CENTRAL

Journal Amusant, fourmillent de pages qui sont d'un goût exquis. Quelques illustrations me plaisent par leur délicatesse, leur soin, leur tournure alerte et vive. Je citerai comme mémoire : *Voici des ailes* de Maurice Leblanc, *Variations sur le même air* de Valdagne, *Le petit art d'aimer* de Silvestre, *L'Homme orchestre* de Catulle Mendès. D'autres encore qui sont des livres dont le texte est fleuri çà et là d'un bouquet de visages souriants.

Métivet a retourné l'as de cœur sur les lèvres de ses petites dames et dès la plus haute antiquité ; elles ont avec lui appris à prendre de l'amour ce qu'il y a de plus vrai : le baiser et la joie du moment. »

C'est aussi l'illustrateur qui excite l'enthousiasme de M. Jean Lefustec.

« Que vous preniez la série des *Voyages Excentriques* de M. Paul d'Ivoi, ou *Lorenzaccio*, ou encore le roman de Georges Valdagne, Donnay, Vaucaire, Mendès ou de tout autre romancier, dont M. Métivet a illustré les livres, son fin et gracieux mysticisme trouve toujours à s'y exprimer avec la même clarté, la même fécondité facile et une vraiment remarquable variété de pensées et de compositions. Son illustration des *Poésies de Ronsard*, celle des *Plus jolies chansons du Pays de France*, du *Calendrier Républicain* sont, parmi tant d'autres qu'il nous est vraiment impossible d'énumérer, d'exquises idylles, d'un tour décoratif riant, d'un modernisme aimable en tous ses aspects et pourtant d'un métier sévère par son synthétisme et son horreur des ornements inutiles. Tragique à ses heures comme il a su l'être si profondément dans *Napoléon le petit*, de l'édition nationale de Victor Hugo, comme il l'a été avec plus de sincérité et d'enthousiaste élévation en d'autres images, il vous surprend toujours par la simplicité de ses moyens, leur sûreté et leur netteté dans l'expression directe de sa pensée.

Ces qualités ont fait rechercher de tous côtés le concours de son art. Les journaux illustrés, l'affiche, le commerce même en son besoin de nous séduire par nos goûts artistiques, et le théâtre ont eu recours à lui. Il me souvient de l'impression de haute et harmonieuse élégance que donnaient les costumes dessinés par M. Métivet pour la noble *Yanthis* où M. Jean Lorrain mit toute la fleur de sa poésie. L'*Axel* de Villiers de l'Isle Adam, les *Uns et les Autres* de Verlaine et d'autres œuvres hardies planant dans le rêve à des hauteurs peut-être difficilement accessibles à un art moins élevé, furent illustrés par lui dans ce dessin des accessoires où se reflète tant de lumière et qui doit être pénétré de la pensée du drame. Après cela sa plume se distrait volontiers à la caricature, comme si elle cédait à de soudains accès de scepticisme ; mais ce qu'elle ne peut faire, c'est oublier de tracer, même alors, le trait décoratif où elle excelle.

Si on veut chercher l'œuvre où se manifeste avec à la fois le plus d'unité et de variété, le tempérament artistique que nous venons de dire, c'est à la série des

Voyages Excentriques qu'il convient de s'adresser. Autour de compositions d'une tenue sévère, sa fantaisie se donne libre cours à suivre par exemple la course folle de trois clowns à travers les musées de l'Europe à la recherche d'une statue qui est une femme. Dans ce livre, intitulé *Jean Fanfare*, elle court les aventures, décrivant des scènes grecques, russes, d'une actualité chaude encore, construisant les machines extraordinaires inventées par M. Paul d'Ivoi ; et à côté de ces tableaux, elle fleurit les pages, parfois au gré de son souple caprice, souvent en s'inspirant d'éléments archaïques. Ce roman a mis M. Métivet aux prises avec tous les styles européens ; et l'on peut se faire une idée, par l'encadrement de la figure du *Printemps* de Boticelli, de la grâce décorative que l'on rencontrera à chaque pas dans ce livre. Savante sous son apparence de spontanéité, riche dans sa simplicité, elle passe d'une scène de haut comique à la présentation d'un chef-d'œuvre pictural ou à la composition d'une image tragique, avec une aisance qui n'est jamais arrêtée ; cette fécondité et cette spontanéité sont les marques précieuses qui indiquent à un artiste qu'il a trouvé sa voie. Celle de M. Métivet est fleurie ; et le succès a répondu de bonne heure à ses efforts. »



MÉTIVET. — ÉTUDE.

Il serait injuste d'oublier la jolie ballade de M. Georges Docquois.

Si je mens, le Diable me ferre !
Mais il conste que Lucien
(Métivet du nom) sait tout faire.
Certes, il a du magicien,
Peintre, barde, musicien,
Ce Métivet est donc un aigle ?
Oui — Mais surtout nom d'un chi-en !
Ce Métivet est un espiègle.

Tous les dons, Dieu les lui confère
Ce peu banal paroissien
Se trouve partout dans sa sphère.
Il peint comme le Titien :
Et mieux que le Parnassien
Il sait comme il faut qu'on se règle
Pour bien rimer — même en *si-en !*
Ce Métivet est un espiègle !

C'est l'ami le moins somnifère,
Et c'est le moins béotien;
Et sur n'importe quelle affaire
Il trouve un mot parisien.
Même s'il était Prussien
J'aimerai sa barbe de seigle
Car autant qu'un collégien
Ce Métivet est un espiègle.

ENVOI

Prince, en académicien
Habille-le selon la règle
Et dit aussi (quelle scie Hein!
Ce Métivet est un espiègle.

Georges Docquois.

L'Exposition de 1900 fut une époque particulièrement heureuse et féconde pour Lucien Métivet.

Avec cette frise décorative de la *Maison du Rire*, vraie merveille du genre où les marionnettes ultra-modernes de la bouffonnerie européenne rappellent sans les imiter celles des théâtres hindous, le spirituel artiste était l'auteur de cette ravissante *Histoire de la Chanson* que je considère comme un chef-d'œuvre d'humour.

Je laisse la parole à l'auteur du *Pall-Mall Quinzaine* :

« Métivet, le joyeux Métivet du *Rire*, l'un des meilleurs élèves de Cormon avec Vollet et Dennery, Métivet m'a invité à venir voir son atelier du boulevard de Clichy. Il est deux heures, je sonne, et cordialement, le sourire épanoui dans sa jolie barbe de chanteur florentin, Métivet me fait les honneurs de son *home* et de ses œuvres. C'est dans le vaste atelier inondé de soleil, peuplé de gracieux bibelots, un éblouissement de couleurs claires, un défilé de panneaux gais aux tons chantants, chantants est le mot, car c'est l'histoire de la chanson que le peintre vient de réaliser et qu'il nous conte en sept ou huit toiles d'une magistrale allure, d'une exécution minutieuse et pittoresque, dans des tonalités lumineuses et des gammes savantes de gris, de mauve et de lilas.

« Voici la chanson au moyen âge, la belle châtelaine qui rêve et que désennuie la voix de son page, la châtelaine en hennin dont l'amour chasse les mélancolies. Puis la chanson 1830, le ténor à col de velours, pincé dans sa redingote à basques et qui chante un duo tendre avec une jeune fille aux regards pâmés, tandis qu'un pianiste qui n'est autre que Métivet, Métivet peint par lui-même, avec des yeux extraordinaires de faïence bleue, des yeux qui ressemblent à deux turquoises sous la chevelure blonde et ondée, — accompagne les duettistes, sentimentalement. — C'est encore la chanson de route, le troupier courbé sous le sac, suivant la croupe du cheval de son capitaine sur la route interminable et soleilleuse, le pioupion traditionnel et dont la bouche ouverte en O majuscule clame

quelque scie régimentaire, une de ces inepties qu'on se repasse de génération en génération dans les chambrées et qui donne du cœur au ventre pendant l'étape. Et c'est enfin la chanson de café-concert, depuis le tourlourou Polin, jusqu'à la chanteuse perverse genre Yvette, en passant par le gommeux cosmétique et la grosse comique aux seins en ballons.

« Tout cela d'une exactitude de détails et d'une admirable conscience picturale. C'est léger, spirituel, badin, gamin, souriant et vrai sous la déformation caricaturale et voulue des lignes.

« Oh ! ces bouches, les bouches rondes, ovales, en accent aigu ou en accent circonflexe, ces bouches gaies ou tristes, qui pleurent ou qui rient, de tous ces chanteurs et de toutes ces chanteuses mettant leur plaie rose dans la chair pâle des visages... et les mains, les incroyables études de mains devant lesquelles on passerait des heures, les mains aux doigts fuselés, ongles de nacre, et bagues rares, et cette main gauche de Métivet pianiste accompagnateur du duo 1830, main convulsée de génie, patte nerveuse et démoniaque d'un Rubinstein plaquant un accord. »

De M. Raymond Bouyer enfin ce juste tribut d'hommages :

« Ouvrons les *Chansons de Page* de Lucien Métivet à côté des *Chansons de femmes* ou des *Chansons de Montmartre* de Steinlein : mettons la *Chanson frêle*, la *Chanson à boire* ou les *Fanfreluches* du premier, non loin des mêmes morceaux illustrés si différemment par le second : comme le gentil page apparaît encore plus fluettement préraphaélite et moyen-âgeux, auprès du moderne observateur qui sonde le mystère palpitant de l'ombre et du *home!* Toutes choses inégales d'ailleurs, n'avez-vous pas éprouvé pareille émotion d'un changement à vue, chaque fois que vous quittez Gavarni pour Daumier, les lorettes de l'un pour les spectres de l'autre, ou le rêve paisible de Grasset pour le rêve exultant de Chéret « ce Fragonard crispé » selon la brève définition de Camille Mauclair ?

Ces nuances sont tout un langage, pour le regard de l'amateur. Lucien Métivet c'est l'optimiste qui vient de manifester dans un tragique *Retour de Cythère*, au plus intéressant de nos deux salons, la même dextérité gracieuse avec laquelle il a décoré pour 1900 le *Théâtre du Rire*, illustré *Les plus jolies chansons de France* ou dessiné les costumes du *Docteur Blanc* : n'est-ce pas un aimable philosophe ? Il est calme. Son désenchantement même a des grâces. »

Je ne crois pas à l'optimisme de cet artiste sincère qui s'appelle Métivet. Je le crois au contraire inquiet d'art, mais inquiet au point d'en souffrir cruellement. La diversité prodigieuse de ses aptitudes risque de l'égarer : il le sent, il le sait et se cherche lui-même avec un noble acharnement.

Malheur parfois à ceux-là, les dons qu'ils ont reçu avec trop de prodigalité, au lieu de les servir, les entravent.



MÉTIVET. — PANNEAU DE DROITE

La virtuosité native avec laquelle ils se jouent des difficultés empêche trop souvent l'effort ; la joie de créer perpétuellement les entraîne, mais cette joie qui semble éclater dans leur œuvre n'est qu'un masque, ils ne trouveront un peu de calme et de certitude que le jour où l'étincelle du génie viendra leur indiquer la véritable voie, la voie féconde et définitive hors de laquelle ils s'attardent à faire l'école buissonnière, la voie abrupte et douloureuse qui conduit non au succès, mais à la gloire. Que faudrait-il à Métivet pour qu'il devînt le maître incontesté qu'il doit être, qu'il sera : la volonté farouche, irrévocable de poursuivre un seul but.



MÉTIVET — ÉTUDE

Et cette vaste décoration de la Taverne de Paris qui nous le révèle sous un aspect nouveau, insoupçonné, va sans doute l'éclairer lui-même sur sa destinée.

En face de Steinlen qui nous montre sans amertume, mais avec sincérité, la parisienne des faubourgs, la fille des rues, celle que le sort prédestina à de vulgaires amours tarifées, M. L. Métivet nous initie aux flâneries un peu moroses, mais si distinguées, de celles que la fortune favorisa.

Victimes d'antan, appelées à venger les iniquités du passé, communiantes de Willette ou midinettes de Steinlen devenues les délicieuses sphinges et les aimables vampires d'un demi-monde anémique et névrosé ; ce sont elles surtout que nous voyons déambuler ou s'attarder dans ce décor aristocratique du Bois. Ne vous y trompez pas cependant, leur dilettantisme n'est qu'apparent. La grue symbolique nous éclaire, en réalité, elles *travaillent* et c'est le milieu seul qui les distingue de celles du trottoir.

Sans prétendre que Lucien Métivet est l'arbitre absolu des élégances mondaines, il est incontestable que son art raffiné, gracieux, spirituel, sa science ingénieuse de l'arrangement, son irréprochable goût, son modernisme qui ne renie pas le passé, nous donnent l'impresoin exquise d'une brillante et correcte sélection.

C'est toujours la réalité, mais une réalité d'où la misère et le désespoir sont exclus. Aucun de ces personnages n'est pessimiste ; peut-être un peu d'ennui de vivre, mais du dégoût, point. Ce sont des gens presque heureux : ils jouissent et ne pensent pas ; l'expression un peu superficielle de leurs visages concorde même admirablement avec

leur mentalité et ce qui serait ailleurs un défaut, s'harmonise ici avec le sujet.

Voyez la noblesse parfaite des attitudes et le souci loyal d'éviter ces mouvements à la fois exagérés et figés qu'affectent quelques-uns.

C'est d'abord, au lever du soleil, l'avenue du Bois de Boulogne, avec l'Arc de Triomphe au fond. Deux promeneuses demandent leur chemin à un garde municipal. Une délicieuse évocation de parisienne rehausse le premier plan de cette composition dont M. Métivet n'a exécuté que la partie droite.

Puis c'est le défilé matinal des mondains vertueux, de ceux qui *sont du matin*, et s'en vantent. Oh ! les jolis groupes et la belle allure de cet officier à cheval !...

Voici maintenant, par une après-midi tout ensoleillée, le champ de course, le pesage et dans une irréprochable victoria, la théâtreuse en renom que son ombrelle couleur d'or ceint d'une suggestive auréole.

Enfin, dans la douceur voluptueuse d'un soir d'été, aux tables d'un restaurant à la mode : Parc Royal ou pavillon d'Armenonville, des femmes s'attardent après dîner dans un somptueux décor qu'illuminent les girandoles d'un concert en plein vent.

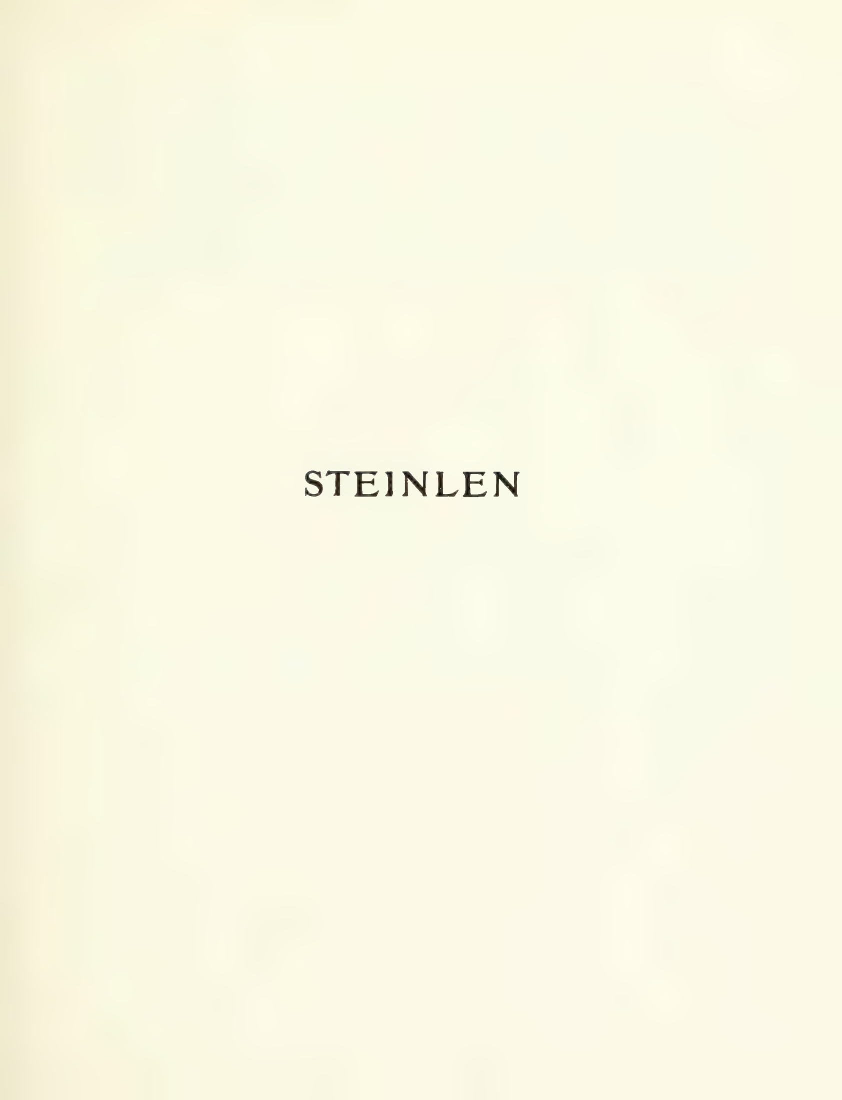
Ces trois panneaux sont admirablement atmosphérés, leur tonalité générale est discrète, trop discrète même au dire de certains.

Mais qu'importe si tout s'harmonise à point !

Les magistrales rutilences d'un Delacroix valent-elles mieux que les accords crépusculaires d'un Eugène Carrière ou les douces et pâles clartés d'un Puvis de Chavannes ?... J'eusse préféré, il est vrai, la manière du *Retour de Cythère*, mais l'artiste en a jugé autrement et je ne puis que l'approuver. Le véritable coloris est fait de concordances et de rapports et non de couleurs violentes. C'est ce que Lucien Métivet démontre ici avec un rare bonheur.



MÉTIVET. — ÉTUDE



STEINLEN



STEINLEN

J'eus l'honneur de connaître Steinlen peu de temps après son arrivée à Paris.

Grand ami de ces chats symboliques qu'a chantés Baudelaire, ayant même osé après d'illustres prédécesseurs, leur consacrer tout un volume de vers, j'avais été séduit par ce grand panneau décoratif du Chat-Noir dont on n'a pas oublié l'étrange fantaisie.

Dans une AILUROPOLIS aérienne, ou, si vous préférez, sur les toits en amphithéâtre qui s'étagent aux flancs de la Butte Sacrée, d'innombrables matous de toutes les races et de tous les poils, troupe mouvementée et multicolore, se pressent en rangs serrés comme des bataillons montant à l'assaut d'une redoute et, les yeux tournés vers une divinité lointaine qu'auréolise un disque lunaire, miaulent avec ferveur quelque hymne d'amour sabbatique.

Cette œuvre d'une imagination poétique et d'un dessin parfait était signée *Steinlen* « un jeune, un puissant, un fanatique de son art », me dit Courteline qui se fit un plaisir de nous présenter.

J'eus bientôt l'occasion de fréquenter plus assidûment Steinlen et d'apprécier toute la loyauté, toute la délicatesse de son caractère.

J'avais assisté à ces représentations de la Brasserie Fontaine où le théâtre d'ombres qu'il venait de fonder attirait maints curieux d'art et ce lieu, qui n'avait rien de pompeux ni d'austère, on se l'imagine, devint pourtant un centre intellectuel très choisi, où littérateurs, musiciens et peintres, la plupart aujourd'hui glorieux, se réunissaient tous les soirs

Vous souvient-il ô Steinlen des boutades joyeuses de Courteline et des aperçus profonds de Joseph Caraguel?... Ne souriez-vous pas quelquefois en vous remémorant les sept duels de Jean Moréas et cette invasion grotesque de maîtres d'armes qui vinrent troubler nos paisibles rêveries?

Les hasards de la vie nous éparpillèrent bientôt aux quatre coins de Paris; vous étiez devenu directeur artistique de ce supplément du *Gil Blas* qui devait prouver et affirmer votre maîtrise et vous n'oubliâtes pas vos anciens amis. Vous eûtes pour ma part la gracieuseté de reproduire en les illustrant plusieurs pièces de *Chattes et Chats* et je saisis cette occasion nouvelle pour vous en remercier de tout cœur.

Ah! le chat! quelle belle place il tient dans l'œuvre de Steinlen. C'est le bon génie, c'est le dieu tutélaire de son rude talent. Il met ses poses adorables et ses courbes élégantes dans les lignes puissantes de son dessin. Il est le charme diabolique de sa manière huguenote, l'apparition fantastique de sa robuste réalité, l'emblème de son amour indomptable pour une liberté discrète, pour une indépendance sans compromis!

D'autres vont courir après le succès, après la richesse, après les honneurs, Steinlen attendra que la Fortune vienne le trouver, non pas dans son lit, mais dans son atelier où, féru de nobles rêves, apitoyé sur le sort des déshérités, il met son art au service de ceux qui n'*achètent* pas. Les riches amateurs étonnés font mine de bouder, hasardent quelques conseils et n'obtiennent qu'un imperceptible haussement d'épaules.

Connaissez-vous ce geste significatif de Steinlen? Rien ne peut mieux traduire son pessimisme éloquent: il est fait d'indignation généreuse et de philosophique dédain... A quoi bon discuter!... Aussi les gens heureux de vivre l'accusent-ils de considérer l'existence avec quelque amertume. Qu'ils le connaissent peu!... Des écrivains de grand talent, ses admirateurs et amis vont nous le montrer tel qu'il est.

A tout seigneur, tout honneur. Steinlen avait demandé à Anatole France de préfacer le catalogue de son exposition et l'illustre académicien s'empressa de répondre à cette invitation.

« Steinlen, dit-il, est trop célèbre pour qu'on songe à le faire connaître. C'est par amitié qu'il m'a demandé d'écrire la préface de son catalogue, c'est par amitié que je l'écris et pour l'honneur de m'associer à une belle manifestation d'art.

Steinlen est Suisse. Il est né près de ce lac Léman aux rives aimables, aux beaux horizons calmes. Sa famille en qui se croisaient plusieurs races, et qui mêlait du sang français à du sang germain, habitait depuis longtemps ce doux pays. C'était une famille d'artistes. Son grand-père, professeur de dessin à Vevey eut neuf fils qui tous dessinèrent. Pourquoi celui-ci, venu après tant d'autres qui vécurent contents

chez eux, eut-il envie de sortir du cercle familier de ces belles montagnes étagées, qui auraient pu borner sa vie ? Comment fut-il pris du désir de Paris ? On dit que très jeune il lut l'*Assommoir* de Zola, qu'il en reçut la révélation de tout un monde de travail et de souffrance et qu'ému de cette apocalypse de la misère, il se sentit attiré vers nos faubourgs par une irrésistible sympathie et par un secret avertissement que là seulement il pourrait développer toute son âme.

C'est ainsi que du fond de son pays Vaudois, il nous est venu ingénu, curieux et charmant et portant à son chapeau un bouquet de fleurs rustiques. Il est venu à nous de bonne amitié, d'un élan irrésistible. Et puisqu'il nous a choisis et qu'il s'est donné à nous il est nôtre : il nous appartient, et de l'avoir ainsi conquis nous devons être très contents et très fiers.



STEINLEN.

Mais il était trop petit. Il ne put achever d'une traite la route trop longue et fit étape à Mulhouse où il avait un oncle manufacturier. Là, il travailla à des dessins d'ornements. Il ne s'y attarda pas longtemps et poussa jusqu'à Paris. La vie dès le début ne lui fut pas trop difficile. Il retrouva dans l'industrie son emploi de dessinateur et fréquenta presque tout de suite un cabaret littéraire où l'on avait de la jeunesse, de l'esprit et du talent. Il en peignit l'affiche, le chat noir tranquille et magnifique, qui durant plusieurs années jeta sur Paris l'ombre hautaine de sa queue en balai, ce chat qui semblait s'accoutumer aux gouttières de Montmartre et n'avait point du tout l'air d'être échappé à quelque sabbat vaudois, c'était un chat d'Alexandre Steinlen, le premier qu'il ait donné aux Parisiens.

Steinlen à Montmartre! L'appel mystérieux de Zola ne l'avait pas égaré. Steinlen avait abordé le pays qu'il était fait pour comprendre et pour exprimer, les rues belles de travail et de souffrance, la sombre grandeur de la vie populaire.

Jadis Watteau rassemblait dans l'ombre fine et dorée d'un parc des compagnies qui sous les frissons du satin, parlaient d'amour. Aujourd'hui les arbres des parcs sont coupés et ce qui s'offre à l'artiste ému, subtil, impatient d'exprimer la vie et le rêve de son époque, c'est la rue, la rue populeuse. Une sensibilité subtile, vive, attentive, une infaillible mémoire de l'œil, des moyens rapides d'expression destinaient Steinlen à devenir le dessinateur et le peintre de la vie qui passe, le maître de la rue.

Le flot clair et matinal et le flot sombre et nocturne des ouvriers et des ouvrières, les groupes attablés sur le trottoir, que le mastroquet appelle alors la terrasse, les rôdeurs et les rôdeuses des noirs boulevards, la rue enfin, la place publique, les lointains faubourgs aux arbres maigres, les terrains vagues, tout cela est à lui. De ces choses il sait tout. Leur vie est sa vie, leur joie est sa joie, leur tristesse, sa tristesse. Il a souffert, il a ri avec ces passants. L'âme des foules irritées ou joyeuses a passé en lui. Il en a senti la simplicité terrible et la grandeur. Et c'est pourquoi l'œuvre de Steinlen est épique.

En réunissant à la demande de ses admirateurs l'ensemble d'œuvres, tableaux, dessins, aquarelles que nous trouvons ici, Steinlen ménageait au public, peut-être une surprise. On n'était pas habitué à voir en lui un peintre brossant de grandes toiles.

En peignant à l'huile, l'artiste n'a pas perdu des qualités qui firent la célébrité du dessinateur et de l'illustrateur et il en a acquis de nouvelles, qui résultent de l'emploi d'un procédé riche et fécond entre tous. La maîtrise à laquelle il semble parvenu tout d'un coup est en réalité le résultat d'une longue et patiente préparation. Il ne s'est mis à peindre de grandes figures que lorsqu'il s'est senti capable de les enlever avec autant de vigueur, de prestesse et d'emportement que ses croquis au crayon. Il a appris lentement à peindre vite. C'est le secret de sa maîtrise soudaine.

Voyez, par exemple, la page superbe qu'il intitule *14 Juillet*, où flambe la joie populaire allumée au feu des lampions. C'est rapide comme un crayon.

Mais il semblerait impertinent de guider les visiteurs et de signaler certaines œuvres à leur attention.

D'ailleurs, l'art de Steinlen n'a pas besoin de commentaires. Il s'explique de lui-même et se fait sentir à tout le monde : Steinlen est incomparable pour exprimer la souffrance et la joie qui passent. C'est pourquoi son œuvre fait frémir et charme aussi par sa douceur. Sur la laideur, sur la vulgarité des visages, Steinlen met un rayon de pitié divine qui les fait resplendir, car il a la bonté infinie des simples et des



STEINLEN. — PANNEAU DE DROITE.

grands. Ce réaliste est tout enveloppé de poésie. Ce Français né Vaudois en qui plusieurs races se confondent a gardé la fraîcheur idyllique du pays natal. »

Dans une autre étude sur le peintre dont il prise tant le talent, M. Anatole France ajoute :

« Le propre du talent de Steinlen est la sincérité. Une sincérité âpre, un peu sauvage. Dans cet art du dessin, si direct, si franc, et procédant d'un trait que rien ne farde, Steinlen a trouvé son véritable et naturel langage. Son crayon est si bien l'expression de son âme qu'il en suit toutes les émotions et jusqu'aux plus délicats frémissements. On peut dire que Steinlen a senti, souffert, vécu la vie des êtres qu'il nous montre vivant et souffrant.



STEINLEN. — ÉTUDE.

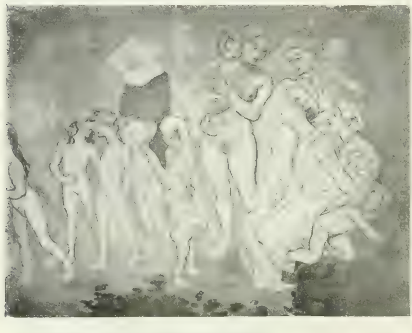
Il ne cherche ni l'effet voulu, ni la synthèse artificielle qui tente d'autres artistes, son art, plus animé, plus instinctif, se plaît à représenter cette vieille terre, cette pauvre humanité dans sa variété, son mouvement, son passage. Et ces images sortent d'une âme droite, simple, généreuse, pleine de sympathie humaine.

Steinlen aime les humbles et il sait les peindre. La pitié coule de ses doigts habiles à retracer la figure des malheureux. Il est doux. Il est violent aussi. Quand il représente les méchants, quand il fait des tableaux de l'injustice sociale, de l'égoïsme, de l'avarice et de la cruauté, son crayon éclate, flamboie, terrible comme la justice vengeresse. Cette haine est encore de l'amour.

L'amour, voilà bien ce qui est au fond de ce talent, si ému, si pénétrant et si vrai. Steinlen aime la vie, les hommes, les bêtes, les choses : il les aime d'une ardeur douce, sévère et profonde. Il est dans la nature et la nature est en lui. De là, dans son œuvre, cette grandeur baignée de tendresse. »

« Le talent de Steinlen, dit à son tour M. Frantz Jourdain, ne présente rien de solennel, de pontifiant, ni de symbolique, il reste clair, simple et profondément humain. Comme les contemporains de Périclès dont on parle toujours et qu'on connaît à peine, l'artiste regarde la rue, il l'étudie et il l'aime, et sa vision égalitaire trouve autant d'intérêt dans un portefaix que dans un millionnaire. Pas plus que les Maîtres hollandais — les « petits Maîtres » comme les désignent nos braves pompiers — il

ne se préoccupe du passé et ne demande ses inspirations aux siècles morts, aux fables mythologiques, aux légendes nébuleuses, aux épopées sanglantes, aux nécropoles où gisent les poussières de la gloire et de la honte humaines : notre époque lui suffit, il choisit ses modèles parmi les êtres qu'il coudoie et au milieu desquels il vit : parmi ceux dont il partage les amours et les haines, dont il comprend le langage, dont il devine les pensées, avec lesquels il communie chaque jour.



STEINLEN — ÉTUDE

Nul besoin de transpositions compliquées, ni de magasins de costumes, ni de compositions péniblement arrangées, ni de fouilles puérilement consciencieuses, ni d'organisations, de mascarades invraisemblables. Il fait de l'histoire, mais de l'histoire contemporaine, étayée de documents précis et d'observations indiscutables. D'un carrefour aux maisons zébrées de soleil, grouillant de passants, sillonné de voitures, animé et bruyant, il tirera un tableau résumant nos usages et nos mœurs, et il rendra avec une intensité merveilleuse tout un coin de notre mécanisme social.

Ni venimeux comme Forain, ni rêveur comme Willette, Steinlen arrive à parer d'art le moindre croquis, le plus banal fait divers, l'anecdote la plus insignifiante, en ne poussant jamais à l'outrance, en ne cherchant pas l'effet, en serrant de près la nature, en ne tombant ni dans la mièvrerie, ni dans la joliesse, en ne sacrifiant rien de sa personnalité au prurit du succès. Il adore la vie telle qu'elle est, telle qu'il en évoque la douce ou la sombre poésie, respectant sa grandeur et sa simplicité, ne voulant pas la polluer d'embellissements menteurs ou d'atténuations complaisantes.

A côté du dessinateur, et étroitement unis l'un à l'autre on sent le penseur et le psychologue. Et celui-là aussi mérite la sympathie et l'admiration. Champion des justes et saintes causes, Steinlen combat avec son crayon, comme d'autres avec la plume ou avec le fusil. Vaillamment il fonce contre les infamies sociales, les lâchetés bourgeoises, les hypocrisies mondaines, les préjugés courants, les ignominies légales.



STEINLEN. — PANNEAU CENTRAL

avec une sorte d'indignation, de colère mal contenue qui détonnent étrangement au milieu de l'avilissement coutumier des artistes dont on connaît l'esprit discipliné et prudent, le respect servile pour le manche — quel qu'il soit — et la générosité avec laquelle ils criblent de sarcasmes et d'outrages les humbles et les vaincus.

Sous ce rapport les illustrations de *La Feuille* de Zo d'Axa, s'élèvent à la hauteur d'implacables pamphlets, pamphlets cinglants, justiciers et vengeurs qui défendent la morale publique outragée et clouent pour jamais au pilori de l'histoire une collection de bandits triomphants dont il eut été fâcheux de perdre le souvenir.



STEINLEN. — ÉTUDE

Et pourtant il y a un doux et un tendre dans ce révolté parfois terrible. Sa compréhension de l'enfance paraît délicieuse : jamais il ne dessine un bébé sans l'entourer instinctivement de la grâce et du charme naïfs qui rendent si forts ces adorables faibles. Steinlen les rend avec l'émotion attendrie que suscite aussi également en lui la vue d'un animal, et il apporte, dans l'interprétation de leurs attitudes fugitives, variées, harmonieuses et toujours nouvelles, la rigoureuse observation d'un japonais. Ses chats entre autres, d'une apathie voluptueuse et d'une molasserie féline si finement comprises, donnent, par comparaison, l'aspect de joujoux en caoutchouc aux chats officiels de M. Lambert. Les uns vivent, les autres se contentent de rappeler les exhibitions fantomatiques des boutiques d'empailleurs. »

Je ne m'imaginais pas trouver en M. Gabriel Séailles un critique d'art avisé : les lignes suivantes ont suffi pour m'édifier.

« La première fois que j'ai vu Steinlen, ce qui d'abord en lui me frappa, ce fut sa réserve sans hauteur, une gravité simple, la modestie qui, quoiqu'on prétende, chez les meilleurs artistes, naît de la distance qu'ils mesurent entre ce qu'ils font et ce qu'ils rêvent. Steinlen ne s'est pas contenté de saisir les dehors de l'homme : les gestes et les mouvements lui ont dit les sentiments, les habitudes, l'humiliation plus ou moins visible de tout être qui dure : il a la tristesse sans amertume que

donne l'expérience de la vie. Il n'est pas seulement un improvisateur généreux et hardi, il y a en lui un réfléchi, un intellectuel, qui sait la souffrance humaine, et sans effort il s'est trouvé le collaborateur d'Anatole France.

Steinlen a d'abord les dons sans lesquels on n'est point un artiste, une vision originale, un œil prompt qui saisit les lignes expressives, simplifie le réel en dégageant ce qu'il a de caractéristique. A ce don joignez le goût de l'observation directe, qui l'intéresse aux hommes qu'il coudoie. Il n'éprouve pas le besoin des décors lointains, des mythologies surannées : il vit les yeux ouverts à ce qui l'entoure, il marche dans son rêve, il découvre à chaque pas les spectacles qui le passionnent. Il voit le Paris que tant de gens ignorent, le Paris des travailleurs, de ceux qui peinent, qui souffrent, et qui gardent les âpres accents de la nature et de l'instinct. Toute cette vie ardente, douloureuse, entre en lui, se recrée dans sa fantaisie pour en jaillir en images expressives. Il aime les faubourgs, les boulevards extérieurs, semés de bancs où les ménagères bavardent en gardant les marmots, les rues étroites où les maisons se bousculent, les carrefours où les gens se pressent, où les voitures se croisent et s'embarrassent.



STEINLEN. — ÉTUDE DE NU.

En quelques traits il évoque les paysages du Paris qu'il aime, un coin de la Seine qui fuit sous les ponts, les échafaudages d'une maison qui s'élève, les louches masures d'une ruelle ignorée ; des hauteurs de Montmartre, la vision brusque de la grande ville, dont les maisons se répètent et se poursuivent comme les vagues d'un océan de pierres. Plus encore de la rue il aime ce qui l'anime, ce qui la fait mobile et vivante, il connaît par leur type les êtres qui la peuplent, il a noté l'accent de chacun, le sergent de ville impérieux, et la marchande des quatre-saisons qu'il terrifie, le trottin pressé dont le corsage s'orne d'un bouquet de deux sous, le mastroquet et sa clientèle, le cheval de fiacre et le chien errant que la fourrière attend. Mais ce qu'il aime au-dessus de tout, c'est l'ouvrier à la besogne, tous les beaux gestes du travail. Les travailleurs sont ses héros, il les a observés avec tendresse, il sait les habitudes que chaque métier donne au corps, du terrassier trapu

au charpentier bien découplé, et quand il les montre au repos, il met dans leur démarche fière comme un souvenir de toutes les besognes utiles qu'ils ont accomplies.

L'observation chez Steinlen est de chaque jour, de chaque heure, mais elle n'est que le premier moment de l'invention qui l'utilise. Ceux qui ont été admis à voir ses études savent quelle richesse de documents donne à ses compositions hardies leur réalité poignante. Il est bon que les gens pressés sachent au prix de quelle discipline un artiste conquiert sa liberté. Steinlen ne se borne pas à montrer le peuple dans la rue, les ouvriers dans leurs gestes de labeur. S'il a porté sur eux son observation, son sens et son goût de la vie, c'est qu'une secrète sympathie accordait son talent à ses héros. A fixer leur image, il a pénétré leurs sentiments et il s'en est comme pénétré lui-même. Ce poète des humbles ne les affadit ni ne les vulgarise. S'il les peint dans leur attitude familière, il dit aussi leurs luttes, leurs colères, leurs grandes espérances. Il les lance en foules grondantes, en processions menaçantes, dans le fracas des chants révolutionnaires qui les enivrent, livrés à l'enthousiasme brutal de je ne sais quel rêve apocalyptique. Mais ses compositions les plus belles, peut-être, sont celles où il les montre au travail, dans l'action qui les ennoblit, ou encore graves, sérieux dans la revendication de leurs droits; où il fait regarder par les ouvriers en grève, les petits soldats l'arme au pied, les enfants par les pères, les uns et les autres étreints par l'angoisse du mal qu'ils redoutent de se faire.



STEINLEN. — ÉTUDE.

Dans ces derniers temps, Steinlen, sollicité par Édouard Pelletan, a illustré des ouvrages, cherché à mettre dans une suite de compositions l'unité d'une même pensée, l'évolution d'un sentiment ou d'une âme individuelle. Je ne serais pas surpris que son *Crainquebille* ne fût en ce genre un chef-d'œuvre : sans parler du décor si varié, si vivant et si vrai, d'images en images on suit dans le corps et sur les traits du vieux marchand des quatre-saisons, les sentiments divers de l'ahurissement à la révolte et au désespoir, qui bouleversent cette âme simple, qui mourra sans avoir

compris. Ces dernières œuvres montrent son talent grandissant, moins de hâte, plus de réflexion, un dessin non pas plus expressif, mais d'une expression plus approfondie, plus de noblesse aussi et un sentiment plus haut de la vie, sans qu'il ait rien perdu des ardeurs de sa fantaisie, quand il s'abandonne à sa verve, comme dans son illustration des exploits coloniaux.

Steinlen, une fois encore, a prouvé qu'il n'y a pas de genre grand ou petit, que celui-là est artiste dont l'émotion s'élige dans la réalité les images qui lui répondent, les organise et manifeste pour tous le rêve intérieur. »



STEINLEN. — ÉTUDE.

La critique de Laurent Tailhade qui flagella si cruellement ses ennemis devient une véritable consécration quand elle s'adresse aux artistes que le poète admire.

« A ne considérer dit-il que ses premiers ouvrages, les dessins du *Mirliton*, les couvertures et les illustrations marginales des deux volumes qui, avec le *Dictionnaire d'Argot moderne*, forment le meilleur d'Aristide Bruant, son affiche pour *Lourdes*, on pourrait ne voir en Steinlen qu'un mémorialiste de la vie populaire, un historiographe de la rue, à la façon du comte de Caylus ou du chansonnier qui créa le *Mirliton*. Nul ne sait comme lui faire mouvoir les foules, ou exprimer les passions, les haines et les enthousiasmes, les accablements et les délires. Des multitudes compactes se pressent dans les fonds de ses estampes : ouvriers, mineurs, insurgés, avec une puissance, un réalisme épiques dignes de *Germinal* ou de *Travail*.

Mais la faculté de compatir, son entente de la misère, sa généreuse sympathie envers les humbles, son dégoût des privilégiés, son exécration des exploiteurs, et — l'histoire ne l'oublie pas — sa fière conduite pendant le *Procès* qui jugea la France et divisa ses fils en deux camps désormais irréconciliables, mettent Alexandre Steinlen fort au-dessus des naturalistes proprement dit. Comme Zola, maître des consciences lumineuses, il a senti la douleur universelle et de quel flot de larmes, de quelle alluvion de misères est fait le bonheur de quelques-uns. Tribun et prophète il

annonce l'avent des jours meilleurs, le règne immanent de la Justice et de la Bonté. L'on se souvient encore de cette affiche grandiose du *Petit-Sou* qui, voici deux ans, illumina de gloire tous les murs de Paris. Dans sa robe de pourpre écarlate comme l'incendie du vieux monde et comme l'aurore des temps nouveaux, la Révolution internationale, mère auguste des sans-patrie et sans Dieu, court en plein ciel et jette aux vents des débris de chaîne que viennent de rompre ses fortes mains. Hohiho! c'est la Walkyrie du Valhalla futur, du paradis accessible à tous, où ne règnent que la Justice et la Beauté. Sur la glèbe, mais éveillés de leur torpeur séculaire, le paysan et l'ouvrier suivent d'un regard ému la déesse libératrice ; le jeune homme et le vieillard font monter vers elle un hymne silencieux de gratitude plénière et de fervent amour.

Steinlen, des miettes de son génie éduqua tout un peuple de chansonniers, de poètes, de fantaisistes.

La technique de Steinlen est incomparable, d'une liberté et d'une franchise qui l'égale aux plus grands maîtres. Qui n'a présentes à la mémoire, les études où se jouent inlassablement la fantaisie exquise et toujours alerte du maître, ses chats, ses enfants d'un sentiment si personnel et si joyeux ? Pendant une longue suite d'années la collection du *Gil Blas* hebdomadaire a montré, sous ses aspects les plus divers, ce talent copieux qui se renouvelle comme la nature, qui se prodigue sans s'épuiser et qui dans l'excès même de la production, trouve les sources d'un rajeunissement perpétuel.



STEINLEN. — ÉTUDE DE NU.

Un recueil de dessins en couleur : *Dans la Vie* (Sevin et Rey) rehaussé d'une ferme préface où Camille de Sainte-Croix déduit excellemment son admiration pour l'artiste, permet d'embrasser en un bref *compendium* et sous ses faces les plus mémorables l'œuvre d'Alexandre Steinlen. *Les Idylles, les Ouvrières, Gosses et Gosselines, les Miséreux, les Petites Ouvrières, Filles et Marlous, Bals et Bastringues*, déroulent avec une véracité tragique, le spectacle mouvant et diapré de Paris. Il faudrait citer le recueil tout entier : midinettes souriantes, viveurs abrutis, matrones rôdant comme la Metfraie au pourchas de vierges sans scrupules, ouvriers robustes

et bavards, souteneurs postés dans les ruelles homicides, grévistes et meurt-de-faim s'exilant sous la neige, poursuivant leur exode avec la résignation morne d'un bétail poussé vers l'abattoir.

Celle-ci, à défaut d'autres, semblera douloureuse entre les poèmes d'ironie ou de douleur.

Sur la route qu'éclaire à peine un soleil rouge de décembre, parmi les fûts grelottants d'arbres effeuillés, dans l'angoisse d'une aurore hivernale, blanchi tout le long des grandes routes, le trimardeur s'arrête un instant, son maigre bagage sur le dos et regarde à ses pieds le village endormi : « Comment vont-ils me recevoir encore dans ce patelin-là ? » demande avec angoisse l'éternel exilé.

Déjà il entend les refus du paysan, de l'avare agriculteur sans entrailles, les abois des chiens et les criailleries des morveux tandis que, par la porte brusquement refermée, une vapeur de cuisine grasse, une adorable odeur de pain chaud monte à ses narines affamées : « Voici l'hiver » semble-t-il dire comme sa sœur la pierreuse. Et lui ne va-t-il pas mourir ?

Ainsi, porté par un sentiment du juste que rien ne fait dévier, soutenu par une forte culture intellectuelle et peut-être aussi par la haute éducation protestante de la Suisse dont il est originaire, Steinlen n'a pas cru que sa technique merveilleuse l'autorisait à vivre en dehors de la chose sociale.

Il dessine, mais il pense, l'un et l'autre avec force, intelligence et liberté. C'est parce qu'il réunit les dons et la science d'un excellent ouvrier à la mentalité d'un philosophe, qu'il juge de si haut les spectacles fixés par son crayon, précurseur éloquent de l'art social. »

M. Camille de Sainte-Croix, si souvent illustré par Steinlen dans le supplément du *Gil Blas*, analyse magistralement son talent.

« De maître graphique, il n'en eut pas, à proprement parler. Longtemps même il s'ignora peintre. Né sur une pente de vie toute autre, il n'avait pris le crayon que par nécessité et hasards professionnels. Et cela l'a mené à être le plus complet, le plus infaillible peintre de la vie quotidienne en ce temps — le plus personnellement *voyeur*, le plus affranchi des irrésistibles influences, même après Daumier, et même après Degas auxquels il ne doit rien.

Simple et solide de caractère, de goûts et d'expression, honnête, positif dans l'observation, lyrique et même idéologue dans sa déduction, Steinlen offre par son œuvre supérieurement sociale le plus rare et le plus savoureux mélange de compréhension des aspects physiques et de déduction sentimentale.

Là est son génie propre. Il aime, il comprend et il croit. N'a-t-il pas la foi profonde en cette souveraine sève terrestre qui ne se fige pas, qui ne tarit pas et qui — lave de joie ou de douleur — bouillonne en tout et partout autour de nous ?



STEINLEN. — PANNEAU DE GAUCHE.

N'a-t-il pas cette secrète religion panthéiste des maîtres en tous arts qui leur fait concevoir et adorer l'âme universelle, géologique ou animale — cette aptitude divine à déchiffrer la *chose*, la créature brute ou vivante dans les apparences où le vulgaire ne perçoit que forme confuse, silhouette morte, matière inerte et nulle? Peintre de plantes, de pierres, ne possède-t-il pas cette intuition précieuse en retour de quoi la nature reconnaissante et fidèle donne aux élus, qui l'ont ainsi dévotieusement pénétrée, le don d'engendrer des images qui soient des êtres?



STEINLEN — ÉTUDE.

N'est-ce pas en vertu de cet instinct si haut que Steinlen — si finement mystique de cœur, si noblement idéaliste en ses aspirations et ses cogitations intimes — accorde en son œuvre une si large part à l'ambiance *chosale*?

Tout le décor réclamé par l'art matérialiste et naturaliste est, en effet, revendiqué et exploité par lui, comme indispensable à l'interprétation de l'idée, soit qu'il fasse monologuer Verlaine ou Baudelaire, soit qu'il veuille symboliser tel écho de pitié humanitaire comme en telles pages saisissantes dont il illustra magnifiquement maintes feuilles populaires et révolutionnaires.

Une figure n'existe pour lui que dans un ensemble, dans un milieu, dans une atmosphère animée, au cours d'une action. L'être abstrait, isolé, ne le satisfait pas. Il lui faut aussi la liberté des valeurs, et ses valeurs il les veut rationnelles. Il veut que l'on sache d'où partent ses jets de lumière, quels prismes en distribuent le rayonnement. Aussi n'aime-t-il évoluer qu'en terrain sans limites. Pour un personnage il faut une scène; et pour une perspective, il faut des plans variés, des sujets de perspectives, de l'air et de l'horizon.

Plus puissamment qu'aucun avant lui dans cet art si haut de l'illustration littéraire, Steinlen étreint, embrasse l'humanité contemporaine et l'humanité totale.

Quelles n'a-t-il pas notées des dominantes de nos multiples expressions sociales? Qui soit-on et quoi qu'on fasse et qu'on dise, on sent que l'on est, avant tout, devant lui, un sujet et que l'on *pose* pour lui. Et qui ne poserait franchement, sous ce fin regard que l'on sait bienveillant, tendre, indulgent, trempé d'intention

douce, affectueuse — qui veut vous traduire, mais non vous déformer railleusement?

De votre caractère, de vos tendances, de votre esprit, de votre animalité même, tout se résume sous cette inquisition aiguë en quelques traits précis aussitôt réduits au plus simple de l'expression essentielle.

De l'un à l'autre, Steinlen va, se nourrissant, s'imprégnant de vie palpitante, de réalités fraîches, de sensations saignantes. De nos mœurs, de notre évolution quotidienne, il sait l'anatomie et le décor, l'âme et l'enveloppe, l'instinct et la raison. Il les a concrétés en de savantes et complètes entités qui se fixent d'elles-mêmes, ensuite, au hasard des rencontres de scènes et de types généraux, à l'heure d'éclore sous l'action de quelque soudaine commotion littéraire — rencontre de vues avec un poète, un philosophe, un pamphlétaire.

Car, littéraire, il ne saurait se défendre de l'être. Il l'est absolument.

Un tel reproche fait à tels autres serait sans doute injurieux : il supposerait alors un art facile, d'imagination banale et de lyrisme creux.

Mais Steinlen, lui, n'en peut être que hautement loué.

La littérature de ses couleurs, nourrie de vie vraie et d'émotion juste, n'emprunte rien aux traditions de composition.

S'il dessine comme il écrirait, avec pensée, avec choix, avec style, c'est que, écrivain, il n'aurait su écrire que comme s'il eût peint ou dessiné, sur des impressions nettes, des émotions ressenties, des intuitions d'un génie sûr et ferme, des traits vécus et des visions vues. »

M. Raymond Bouger, dans un numéro spécial des *Maîtres Artistes*, lui consacre une longue étude dont nous extrayons le passage suivant :

« *Un catalogue illustré de la première Exposition de l'Œuvre dessiné et peint de Steinlen*, à la Bodinière, au printemps de 1894, retrace brièvement les phases principales et les différents aspects de ce talent plein d'unité primesautière : d'abord pour le *Chat Noir*, *Des enfants, des bêtes familières*, histoires malicieusement naïves où le chat, ce voleur exquis, joue le grand rôle : puis, déjà, *La rue et la route*, de *Petites scènes de tous les mondes*, la *Fantaisie*, de plus en plus incisive, et, pour le repos des yeux, *Quelques Fleurs*, quand le collaborateur de Salis et du *Chat Noir* est devenu l'illustrateur farouche de Bruant, du *Mirliton*, son journal, de ses *Chansons* documentaires et boueuses, quand l'ami des chats « puissants et doux » passe au *Gil Blas* pour illustrer sans réticences, en deux tons, les plus cruelles *nouvelles* de l'apogée naturaliste ! Steinlen ! Sa seule signature grasse, en bas de la feuille rieuse ou sinistre, évoque la vie, la tranche de vie sociale et souffrante, la gigolette ou le rôdeur à travers les noirs faubourgs ou les banlieues équivoques...

Les années passent, et l'artiste éloquemment trivial n'est point renié par les

inspirateurs d'une *Renaissance* imprévue : témoin ces lignes d'Henri Duhem, en 1897, dans une brochure qui porte ce nom : « Forain et Steinlen, sous l'apparence du caricaturiste et de l'illustrateur, retirent de notre âge des images décisives et, par leur critique acerbe, montent au niveau d'un enseignement moral. Forain emporte la pièce... Même audace chez Steinlen dont le cerne étreignant s'épaissit vigoureusement pour cercler l'image, s'éliminer ou disparaître selon un sens étonnant : son crayon a la félinité d'une caresse âpre et sauvage quand il enveloppe les formes féminines, filles de barrière ou de vie, hélas joyeuse : sous sa touche, les yeux se ferment ou se dilatent jusqu'à la folie, les gestes enserrent et calment. Le peuple, l'humble, le gars et la fille ont leur poète et leur historien. » Sans contredit, cet historien pittoresque et mordant, ce moraliste amer et sensuel est, à sa manière, un poète. Steinlen, c'est la rue, mais vue par un poète violent qui fait crier la forme : *La Rue*, c'est Steinlen, quand il la synthétise au vif en une maîtresse affiche « composition sans analogue et sans précédent » qui défendra devant l'avenir, mieux que toute autre, « l'art démocratique des vingt dernières années » au dire d'un savant confrère, M. Fierens-Gevaert, qui a deviné la brutale poésie de l'*affichiste*, en la rattachant à la famille des grimaçants héroïques, ses précurseurs naturels : Jean Steen, Daumier, Degas ».



STEINLEN. — ÉTUDE

M. Gabriel Mourey, poète et maître prosateur chante aussi toutes les louanges de l'éminent artiste.

« Il est, dans l'œuvre abondante et si diverse de Steinlen, deux pages particulièrement expressives de sa sensibilité. L'une est, pour ainsi dire, la synthèse de ses observations et l'acuité de vision, la passion de la vérité, dont il fait preuve dans tout ce qu'il signe, s'y manifestent avec une plénitude qui atteint à la grandeur : je veux parler de cette vaste affiche de *La Rue* où ne figurent pas moins de quatorze personnages, sorte de fresque populaire que magnifie la plus riche intensité de couleur décorative. Il y a groupé à plaisir tous les types qu'il affectionne et que possède si bien son crayon, et quelqu'un qui ne connaîtrait de son œuvre que cette

composition pourrait aisément se faire d'après elle une idée complète de l'originalité de Steinlen, de sa façon de voir et de traduire la vie moderne.

Dans l'autre page, au contraire, de sentiment plus intime, s'avoue une nature de poète, un penchant à la tendresse et à la mélancolie, une conception des choses, dominée par la douce pitié. La vérité, sans cesser d'être exacte, s'émeut. C'est l'une des lithographies illustrant les très insignifiantes *Chansons de femmes* de M. P. Delmet, celle intitulée : « Tu m'apparus... » : dans l'ombre d'une rue, éclairée au loin de vagues lueurs, le long des murs, un couple marche étroitement enlacé : elle, vêtue du costume des ouvrières des faubourgs, tête nue, tient de la main droite son réticule, l'autre prisonnière dans la main ardente de l'homme, et, tout en allant, leurs lèvres s'unissent.

Oh ! l'adorable geste d'abandon que celui où fléchit un peu le corps de l'amoureuse forme, toute claire dans l'ombre, où se hausse sa bouche vers la bouche désirée, ce joli geste de souplesse et de grâce si finement observé et si délicatement traduit ! »

La revue que nous venons de citer : « *Les Maîtres Artistes* » avait recueilli l'opinion des gens de lettres et des peintres en renom sur le talent de Steinlen. Voici quelques-unes des lettres qui lui furent adressées :

« Monsieur et cher Confrère,

« Le talent de Steinlen si puissant et si profond, est un des plus originaux que je connaisse. Il est le peintre des misères et des souffrances, du vice douloureux, du crime qui guette, du labeur qui halète, de tout ce qu'il y a de pitoyable dans la rude vie moderne. Il eût illustré admirablement les profils de réfractaires d'un Vallès. On pourrait écrire sur le catalogue de son œuvre : « Ici l'on pleure ! c'est la poésie des sacrifiés ».

« Jules Claretie. »

« Vous avez raison, Monsieur, de demander aux artistes amis de Steinlen, leur appréciation sur le talent de ce Pierre l'Ermite du dessin.

« Mon affection pour le camarade s'est affermie de la grande estime que je professe pour l'artiste.

« Je l'ai connu à ses débuts et c'est moi qui ai amené au « Chat-Noir » (d'exécrable mémoire) cette excellente recrue. Steinlen a toujours été un tendre et un chaste : Dans le diabolique Chat Noir il n'a d'abord vu que le bon apôtre qui se chauffait en faisant son ron-ron ou qui jouait avec la petite Sarah, la fille de Rodolphe Salis, sœur des petits oiseaux qu'il dessinait alors si joliment pour des maisons de décorations.

« Puis il a chanté, avec Aristide Bruant, la rue où on a la liberté de « péter », mais celle aussi de crever de faim.

« Alors il est devenu un vrai Parisien. Oh ! pas celui des garden-party, des law-tennis et du pesage, pas celui qui a une cervelle de serin et l'élégance du domestique anglais ! Il n'est pas l'admirateur des sémitiques et exsangues extrémités de Paris. Il n'est pas non plus l'inutile rapporteur des riens bêbêtes qui font la joie des snobs et il a compris que le murmure du chantier et le grondement du faubourg valent mieux que la plus spirituelle des légendes.

« Devant cet étrange spectacle de la force naïve opprimée et exploitée, son âme d'artiste s'est émue pour le peuple ; Steinlen est une sorte de grand tribun.

« Son œuvre est plus éloquente, plus claire et plus utile que celle d'un politicien, d'un Jaurès par exemple. Et cette œuvre sera d'autant plus efficace que, conçue sans haine, elle est simplement une superbe protestation contre l'injustice divine et humaine.

« A. Willette. »

« J'aime infiniment l'œuvre de Steinlen !

« L'inspiration en est forte et douce. Ferme et tendre.

« Cette magnifique suite de dessins rehaussés qui se succède dans les publications illustrées, ce livre de Bruant illustré d'images d'une intensité de vie si étonnante. Ces affiches aux traits larges, aux couleurs éclatantes.

« Toute cette œuvre respire la santé intellectuelle, la force et la douceur.

« Steinlen possède un don véritable, ce qui est rare toujours parmi nous : il a le pouvoir d'évoquer alors que tant d'autres n'ont pas même le pouvoir de copier.

« Or, il n'y a pas d'art sans imagination.

« Une physionomie, un arbre, un bout de rue, tout cela n'existe, esthétiquement parlant, qu'autant que ces choses viennent se purifier dans la cervelle d'un artiste au contact des souvenirs mémorables.

« Steinlen copie-t-il ses types et fait-il poser tout ce petit peuple qu'il fait défiler sous son crayon ? — Je l'ignore — je le nie.

« Non! tout ce petit monde est bien créé ou re créé par son imagination merveilleuse!

« Ah ! les beaux accents ! Ah ! les beaux mouvements indiqués d'un trait ! Que de belles synthèses de lignes ! Le voilà le dessin tel qu'il faut l'aimer ! Quelle colère il inspire contre ces dessins appliqués et corrects — comme une fille sans âme !

« Je me souviens d'une exposition de Steinlen à la Bodinière. J'y menai des artistes, des amateurs pour qu'ils jouissent avec moi de ce spectacle de toute la vie tragique que nous menons et que cachent mal les banalités écœurantes de tous les jours !

« Et c'est cela : cet art de Steinlen est surtout tragique ! Steinlen c'est un poète tragique ! Tel coin des fortifications où causent deux hommes, de dos, c'est Euripide.

— Et telle femme, qui *flanque* un coup de couteau à son *homme*, c'est Corneille.

» Il aime ces spectacles de la rue parce qu'ils lui donnent l'occasion cherchée d'imaginer l'âpreté tragique des vies voisines des nôtres, des *vies parallèles* comme les désignent un beau livre récent.

« Ah! celui qui peut poursuivre ainsi, du bout de son crayon, les folles aventures des vies dramatiques de nos contemporains, de nos amis, de nos frères malheureux, celui-là est un poète superbe, un très bel artiste et il faut l'aimer!

« J. F. Raffaelli. »

« J'ai toujours professé pour Paul Steinlen la plus grande estime et la plus vive admiration. C'est l'un des observateurs les plus exacts et les plus vigoureux de la vie contemporaine et ses dessins, d'apparence libre et de grâce aisée, sont tout aussi serrés que ceux des Maîtres les plus méticuleux de la Renaissance.

« Steinlen est un expressif intense par le trait synthétique et aussi par les quelques teintes ingénieusemement dégradées et combinées qu'il obtient sans aucune roublardise de procédé. Ses affiches sont en quelque sorte des chefs-d'œuvre de ce temps et je ne crois pas que beaucoup d'illustrateurs aient donné de notre époque des silhouettes plus vivantes, plus originales et plus sincères.

« Octave Uzanne. »

« Combien je vous approuve, mon cher confrère, de glorifier Steinlen ; tout est, chez lui, hors du commun : la qualité de l'âme et du caractère, la richesse de l'imagination et des procédés d'expression, l'originalité d'un talent qui s'est formé seul et ne doit rien qu'à lui-même. Depuis vingt ans, quelle rassérénante joie ce fut de suivre le libre épanouissement d'une nature aujourd'hui dans toute la plénitude de sa puissance! Peintre de la lignée de Daumier, dessinateur lithographe, aquafortiste, créateur d'affiches, d'illustrations et d'estampes, décorateur dans tous les genres, Steinlen s'est affirmé triomphalement. Il possède le sens de l'intimité et le don de l'humour ; par surcroît, l'ambition l'anime de mettre l'art au service des plus hautes revendications de la pensée.

» Dès longtemps il s'est distrait au spectacle des animaux domestiques, témoins placides de notre geste familier ; sa sympathie est encore allée à l'enfance dont il a surpris et noté l'amusante mimique ; on lui doit du trottin, de l'ouvrier, des gens de métier, des gueux de la ville et des champs, maintes définitions d'une saisissante beauté ; il a su incarner l'âme du peuple, l'âme de la rue, et personne ne semble avoir exprimé plus éloquemment la détresse des pauvres hères, ni rendu avec une pareille autorité, les remous des foules houleuses et frémissantes.

« Mais ce billet laconique ne prétend point évoquer l'idée d'une œuvre, complexe et variée entre toutes. Il vient seulement certifier une sympathie entière et déjà vieille, et vous féliciter, mon cher confrère, de l'hommage rendu, sur votre initiative, à un vrai maître d'à présent. »

« Roger Marx. »

Ainsi que je l'ai déjà dit pour Chéret, qu'ajouter à ce magnifique concert d'éloges?

Il ne me reste donc plus qu'à considérer l'œuvre décorative de Steinlen. L'œuvre décorative de Steinlen!... mais c'est toute son œuvre, depuis le moindre de ses croquis jusqu'à ses plus grandes affiches, depuis ses belles lithographies en couleurs jusqu'aux vigoureuses peintures que nous avons admirées place Saint-Georges. Qu'il dessine, qu'il peigne ou qu'il grave, il voit et exécute toujours dans un sens décoratif.

Il ne lui avait pas encore été donné, cependant, de faire un travail aussi capital que celui de la Taverne de Paris. Cette magistrale composition, qui ne mesure pas moins de 12 mètres de long sur 3 m. 75 de haut, comporte trois grands panneaux où toutes ses qualités se révèlent et se concentrent.

Très personnel dans sa façon de peindre avec, néanmoins, certaines variations qui proviennent de sa recherche continue du parfait, il a, comme Léandre, devant le spectacle de la vie, ce don précieux d'objectivité qui le classe parmi les plus hautes personnalités de ce temps.

Jusqu'à présent, il est vrai, il semble s'être astreint à n'observer que certains milieux — et ce n'est pas les plus élégants qu'il a choisis — mais il fait poser de vrais modèles et s'efforce de les rendre sans chercher à les dénaturer. Rien de caricatural ou d'idéalisé dans les innombrables sujets qu'il a traités depuis vingt ans. L'enseignement qui résulte de son œuvre n'est donc pas le fruit de son imagination pourtant si féconde, il n'invente pas, il constate avec une acuité, une vigueur peu communes, mais il se borne à constater et c'est une esthétique, n'en déplaise à certains, qui mène à la réalisation des chefs-d'œuvre.

Son amour de la vérité est si profond, si instinctif qu'il ne se laisse même pas influencer par les textes qu'il illustre. C'est ainsi qu'il met au point les crapules trop classiques de Bruant et les miséreux romantiques de J. Rictus.

A ce point de vue et en dehors de leur grande valeur artistique, les documents qu'il accumule avec une inlassable activité, seront une mine précieuse pour les historiens et les psychologues de l'avenir.

A d'autres le chic plus ou moins parisien, le sentimentalisme bourgeois, le beau officiel, l'anecdote aimable, le joli pour dessus de boîtes, la suavité ou la laideur voulue! Steinlen garde toujours et quand même le culte fervent du vrai et c'est ainsi qu'il atteint souvent le beau.

Aussi rien de faux, rien de convenu dans l'arrangement et la conception de ces compositions complexes et mouvementées qui décorent la Taverne de Paris. L'expression de ses personnages est d'une rare justesse, ses enfants n'ont pas d'attitudes ou de sourires stéréotypés ; c'est bien la rue, la rue de Montmartre avec sa poésie, ses musardises et son dévergondage à la fois éhonté et naïf.

A droite, le gracieux défilé des fillettes sortant de l'école s'enlève sur un fond clair et charmant que domine, énorme et symbolique, cette dernière forteresse de la foi moderne : le Sacré-Cœur. Oh! le joli, le délicieux groupe de trois jeunes filles qui semblent prendre leur volée joyeuse vers une destinée qu'elles ne voient sans doute encore qu'à travers des rêves dorés.

Puis, c'est la sortie des ateliers, la place publique avec ses marchands des quatre-saisons, son chanteur ambulant, ses groupes populaires où déjà les figures vicieuses se caractérisent. Les Don Juan du faubourg sont en quête d'une proie facile : les pauvrettes ont déjà pâli sur un travail mal rémunéré et la chute ne peut tarder.

Enfin, voici la fête foraine et la descente du bal public. Ici la destinée s'est accomplie, le vice bat son plein et la prostitution s'étale sans vergogne avec son personnel obligatoire depuis le jouisseur qui solde les frais de l'orgie jusqu'au louche comparse qui veille sur la poule aux œufs d'or. Aussi les tonalités s'accentuent-elles plus violentes et plus significatives. La facture de cette belle peinture murale est large et puissante, le dessin en est particulièrement étudié et bien que le maître si consciencieux qu'est Steinlen n'ait pu, pour des raisons majeures indépendantes de sa volonté, consacrer à l'achèvement de cette œuvre tout le temps qu'il eût fallu, je ne crois pas me tromper en la qualifiant d'audacieux chef-d'œuvre. Si quelques-uns d'aujourd'hui trouvent que j'exagère, la postérité me donnera raison.



STEINLEN — ÉTUDE DE NU


WILLETTE

WILLETTE



A. WILLETTE

J'avais demandé à Willette quelques renseignements biographiques, je reçus les lignes suivantes dont je respecte scrupuleusement le texte :

« Mon nom est Willette.

« Mes prénoms, Léon-Adolphe.

« Mon surnom Pierrot.

« Je suis né il y a quarante-huit ans à Châlons-sur-Marne parce que mon père le colonel Willette y était alors en garnison ; il s'en est fallu de deux mois que je naquisse à Marseille, ce que j'eusse préféré.

« Pour me consoler de cette déconvenue mes parents me mirent au lycée de Dijon — Côte-d'Or — où mon grand-père était propriétaire vigneron à Fixin près du petit bois où le grand sculpteur François Rude fit, sur la demande de son ami, le capitaine Boirot, ressusciter Napoléon Ier.

« Après huit ans d'une dure captivité, je fus reçu à l'École nationale des Beaux-Arts, atelier Cabanel ; je ne tardai pas à me faire remarquer de cet artiste éminent par le caractère de ma tête et il me fit poser le frère de Saint-Louis dans sa décoration du Panthéon. C'est pourquoi j'ai porté longtemps une longue chevelure.

« Malgré des espérances, je quittai l'École au bout de quatre ans pour faire de la décoration avec Jean d'Alheim, peintre de talent, paysagiste et Russe, ami d'Alphonse Daudet et de Paul Arène.

« Je restai deux ans avec lui et passant la Seine, je vins habiter la Butte Montmartre où je fis de tout excepté des tiares et de la fausse peinture.

« Ce fut l'époque bénie où les panoramas étaient à la mode.

« Je retrouvai à Montmartre Rodolphe Salis, ancien camarade de l'École des Beaux-Arts, devenu cabaretier, boulevard Rochechouart. J'acceptai de collaborer au journal *Le Chat-Noir* qu'il venait de fonder en même temps que le cabaret du même nom. J'y fis aussi quelques panneaux et je n'ai quitté le *Chat-Noir* qu'au moment du succès dont je n'ai pas profité.

« Jules Roques fonda alors *le Courrier Français* et me prit pour y collaborer, il y a de cela une vingtaine d'années.

« J'ai fait beaucoup de peinture de... tziganes.

« J'ai... inutile, car vous savez tout ce que j'ai fait.

« J'oubliais de vous rappeler ma tentative malheureuse de mon journal *le Pierrot*.

« Enfin depuis six ans, je suis marié et j'ai quitté Montmartre pour les Épinettes à Batignolles.

« Je vous souhaite, cher ami, etc. »

Cette autobiographie si modeste et si succinte m'oblige à ouvrir d'encombrantes encyclopédies.

« Willette, disent-elles, débuta au Salon de 1881 et donna *la Tentation de Saint-Antoine*, *la Mort et le Bûcheron*, 1882, *le Mauvais Larron*, 1883. En 1886, *la Veuve de Pierrot* marquait déjà le côté fantaisiste, spirituel où l'artiste allait incliner de plus en plus. Dès lors ses toiles se firent rares (Portrait de mon père 1887) et il s'adonna au dessin, à la lithographie, au pastel. Il se fit d'abord remarquer au *Chat-Noir*, puis au *Courrier Français*, mais il a aussi collaboré au *Triboulet*, au *Boulevard*, au *Rire*, à l'*Assiette au beurre*, et vingt autres. Il a fondé le *Pierrot*, puis le *Pied de Nez*. Le musée du Luxembourg possède de lui un dessin, *Valmy*. Les recueils intitulés *Œuvres choisies*, Paris 1901 et *Cent dessins de Willette* 1904, suffisent à donner une très haute idée de cet artiste délicieusement galant et poétique, très souvent profond, parfois énigmatique. Il a ressucité le Pierrot du XVIIIe siècle en lui donnant son âme tendre et naïve, sa philosophie tragique et sensuelle et son incomparable grâce : en un mot ses Pierrots et ses Colombines sont d'un Watteau Montmartrois à la fois satirique et rêveur. »

« Pourquoi, me disait un jour Willette, me comparer toujours à ce grand maître que j'admire profondément, mais que je n'ai jamais cherché à imiter ?

« Les rapports — si flatteurs pour moi — qui peuvent exister entre l'œuvre de



WILLETTE — LE RETOUR DE LA FOIRE DE NEUILLY.

ce génial artiste et la mienne viennent sans doute d'un même amour pour les élégances et les voluptueuses attitudes de cet éternel féminin qui n'est différencié d'un siècle à l'autre que par quelques détails de costume.

« C'est la parisienne, notre modèle préféré qui les établit. »

M. Gabriel Mourey a très bien fait ressortir ce point de vue : « Le dessin de Willette, dit-il après avoir parlé de celui de Forain, est aussi saisissant, mais sa technique a moins de mystère. C'est un artiste de tradition dont l'inspiration si moderne, si de nos jours soit-elle, a ses sources dans le passé de notre art : il y a en lui la grâce libre et fleurie, éprise d'amour, des maîtres galants de ce XVIIIe siècle français qui connut vraiment « la douceur de vivre » : il a leur coup de crayon alerte, leur esprit fripon, parfois teinté de mélancolie. »

Seulement, comme le note très justement notre Gustave Geffroy, ces illustrations n'ont pas été copiées sur des tableaux et dans des portefeuilles de musées. Elles ont été transcrites d'après nature et le transcripteur *n'est pour rien* dans la parenté qui s'est imposée à lui. Il s'agit d'une conformation de son œil, d'une allure de sa main, d'une tendance instinctive de son cerveau. Les spectacles qu'il nous donne à regarder sont d'aujourd'hui, la femme qu'il a mise en circulation n'est pas un postiche des belles à hauts talons et à cheveux poudrés, mais leur descendance bien vivante et bien de Paris, fin du XIXe siècle. Sur des canevas de réalité contemporaine, il brode de délicieux poèmes où passent des ressouvenirs et des regrets des époques fleuries et que domine la blanche image du divin Pierrot. »

J'ai eu, ces jours derniers, le plaisir de voir, dans l'atelier de Willette, une ravissante esquisse, *La Fumée*, où il évoque ce XVIIIe siècle qui connut « la douceur de vivre ». Tout y est galant, précieux et raffiné : seulement — et toute la personnalité psychique de l'artiste contemporain est là — dans un coin de cette élégante composition, une femme que la misère pousse au désespoir s'asphixie en tenant son enfant dans ses bras.

Voilà un de ces détails que les maîtres de ce pimpant XVIIIe siècle se gardèrent bien de noter. Où Willette puisa-t-il cette pitié qui lui défend d'oublier les vaincus de la vie, sinon dans ses propres souffrances intimement liées aux aspirations humanitaires de notre époque déjà moins sourde aux cris de la douleur.

Dès sa première enfance, il semble qu'un mauvais sort le destine à souffrir. « Le régime de l'internat, dit-il dans la préface de ses *Œuvres choisies*, fit de moi en huit ans un timide qui ne saurait commander à un domestique de lui cirer ses chaussures et un insurgé assez audacieux pour s'attaquer aux puissants et ma tunique de collégien me resta collée au dos comme celle de Nessus. »

Ne vous avisez donc pas de répéter devant lui le banal cliché sur les *heureuses années du collège*, vous le verriez bondir d'indignation. Il n'en a gardé que quelques

souvenirs agréables de bonne camaraderie et une faiblesse instinctive pour cette « tunique de Nessus » qu'il a précieusement conservée, peut-être parce qu'elle symbolise son exquise naïveté de grand artiste, sa poétique ignorance des roueries sociales et cette noble absence de combativité qui le livre perpétuellement aux embûches des aigres-fins.

On vint le prier, il n'y a pas bien longtemps, de présider un banquet de l'Association amicale des Anciens Elèves du lycée de Dijon. Il y avait là des évêques, des généraux, de gros financiers, sans compter les hommes politiques ou influents, qui trouvèrent à leur place un bouquet de fleurs champêtres et une clé rouillée — la clé des champs. Cependant le Président, contrairement à l'usage, semblait se faire attendre. En réalité, il préparait son entrée, fut-il resté bon collégien sans cela ? On le vit tout à coup surgir, affublé de cette fameuse tunique de Nessus devenue trop étroite mais qu'il avait tenu à honneur d'endosser. Son discours finement spirituel fut une charge à fond contre les fameuses *années heureuses* du collège et un éloge sans doute un peu amer de cette camaraderie, de cette solidarité qui l'avait trop souvent oublié !

Comprirent-ils toute la discrétion et toute la portée de l'apologue? Songèrent-ils aux frais assez élevés que le moins riche d'entre eux, l'artiste, avait fait pour les présider avec humour? Lui offrirent-ils seulement une coupe de champagne ? Je l'ignore.

La critique, heureusement pour le grand artiste, ne fut pas si rude que les pions du lycée de Dijon.

« Les premières œuvres de Willette, dit H. Béraldi (*Les Graveurs du* XIXe *siècle*), ont le mérite de ne ressembler à rien et ne sont ni d'un caricaturiste, ni d'un satirique, mais d'un fantaisiste délicat, juvénile, rêveur et même souvent vaporeux, qui ne s'inspire ni du moyen âge, ni du Japon, ni de Londres, ni de Munich, mais est au contraire de ceux que la race des imitateurs sans idées s'empresse de contrefaire.

Personnages : le Pierrot blanc et le Pierrot noir, puis la petite femme de Willette, fillette des faubourgs de Paris, dont le nez provocant, la bouche retroussée à ses coins, la maigreur juvénile, la gracilité mignonne, font une nymphe de trottoir, de café-concert ou de bal public, avec des airs d'Agnès polissonne qui la rendent adorable (Dargenty, Exposition de Willette). Appelons la Phrynette comme dans la fameuse pantomime de *l'Enfant Prodigue*. Puis un collégien aux premiers frissons du printemps et très impressionné par cette gamine de Phrynette. Puis un chat, la lune et enfin la Mort, pour certains jours de velléités maladives et macabres qui ne sont pas du goût de tout le monde, car Grand-Carteret les loue tandis que Dargenty les blâme. »

Et ce faisant, M. Dargenty méconnaît le côté philosophique du talent de Willette, ce qui m'étonne beaucoup de sa part.

M. Grand-Carteret n'est pas aveugle à ce point.

« *Si j'aurais su* de Willette, dit-il — fille révolutionnée à la vue de la communiante qui vient s'asseoir à ses côtés sur un banc des boulevards extérieurs — et l'*Ave Alphonse imperator moriturae te salutant* sont des pages empreintes d'une grande philosophie et d'une merveilleuse qualité d'exposition graphique. »

Mais, où cette verve à la fois psychique et gouailleuse, mordante et attendrie qui n'appartient qu'à Willette, éclate dans toute sa fantaisie, c'est dans les panneaux célèbres qui décorèrent jadis le Chat-Noir.

M. R. de Felice dans son compte rendu du dernier salon publié par l'*Art Decoratif*, laisse éclater son enthousiasme à la vue du *Parce Domine*.

« Voici enfin de Willette, le célèbre panneau qui fut l'orgueil, aux temps héroïques du défunt cabaret du Chat-Noir et qui fait halte au Salon avant d'aller au Luxembourg. Très heureusement expatrié et si l'on peut dire « culotté » par la fumée de tant de pipes, il est plus délicieux que jamais avec son ton de grisaille doucement échauffé de roux, avec sa verve débridée et mouillée de larmes, qui n'a point vieilli.

L'artiste a mis une glose au bas de son allégorie tragi-comique, funambulesque et sentimentale. Il nous a raconté avec des mots l'histoire des petites communiantes dont la candeur est aussi éphémère que celle de la neige sur les toits de Montmartre et qui séduites par l'or des Pierrots riches ou la poésie des Pierrots pauvres finissent par se venger en les poussant à la ruine, au duel, au suicide. Et celles qui étaient laides, se sont faites religieuses ; ce sont elles qui emportent le cercueil de Pierrot vers un ciel où les étoiles sont des étoiles de corps de ballet. Mais le commentaire était superflu ; l'œuvre parle assez par elle-même, folle bacchanale et pitoyable calvaire où tourbillonnent ensemble les sergots, les balayeurs, les trottins, où cahotent un fiacre de l'Urbaine et un omnibus « Batignolles-Clichy-Odéon » sous le regard d'une lune qui est une tête de mort.

Willette en son genre est un homme de génie, un glorieux fils de la plus pure lignée française ; Watteau et Fragonard ne renieraient pas ce descendant ultra-moderne.

Que dira la critique quand elle reverra le chef-d'œuvre de Willette, ce *Pour le roi de Prusse*, que je n'ai jamais regardé sans être ému.

Sur un cheval fantastique et le front ceint d'une couronne royale, la mort, drapée de crêpe noir, la lance au poing, sur la poitrine une croix blanche, marche à la tête d'un régiment français, drapeau déployé, tambours battant. Le sol est couvert d'une neige ensanglantée ; les os d'un squelette émergent au premier plan. Au loin, sinistrement illuminé par l'incendie, un ciel chargé d'orage semble peser sur la destinée du troupeau voué au trépas.

Rien de plus simple comme facture, rien de plus séduisant comme rendu.

Cette fois l'idée est sortie pure et nette du cerveau de l'artiste, elle s'est imprimée pour ainsi dire toute seule sur la toile et le côté technique disparaît tout entier devant la grandeur de la pensée. Nous avons l'illusion — mais l'illusion seulement — d'un art immatériel. »

M. Arsène Alexandre, dans l'*Art du Rire* (1892), étudie le talent de Willette avec la compétence que l'on sait.

« Les premiers dessins de Willette, dit-il, parurent dans la *France Illustrée*, la *Jeune Garde*, le *Triboulet*, la *Grosse Caisse*. Mais c'est sa série d'histoires sans paroles, sur les tristesses, les joies, les amours et les rêves du « Pauvre Pierrot » qui au *Chat-Noir* attirèrent sur lui l'attention des raffinés et en même temps par leur émotion simple et neuve charmèrent le grand public. Il donna aussi, dans les premières années, quelques dessins au *Panurge*, au *Petit National*, au *Père Duchène*. Dans les œuvres de début, il s'en faut que tout soit d'une égale valeur ; même dans certaines pages où s'affirmaient déjà son amour de la grâce mutine, il n'était pas arrivé encore à cette supérieure élégance, à cette sensualité spiritualiste, qui sont le caractère de son dessin et de son aspiration. Mais dans son Pauvre Pierrot, pourtant, que de trouvailles, que de philosophie gouailleuse et résignée !

Après sa collaboration au Chat Noir (et il faudrait se garder d'omettre, bien qu'elles sortent du sujet, ses belles peintures décoratives, le « Parce Domine », etc. ; sa verrière du «Veau d'Or», un des rares vitraux significatifs que ce temps ait produits ; enfin les peintures de l'auberge du *Clou*, qui se rattachent à la même époque) Willette illustra le *Courrier Français*. Il y chanta gaiement les événements, y célébra le vin, railla les sots ; mais aussi rêva de belles pages de charité, d'amour et de colère (« le Mauvais larron », « le Lys coupé », « l'Irlande »).

Puis on le vit pour un temps trop court son propre maître. *Le Pierrot* dura peu, guère plus d'une année. Ce fut un réel malheur pour l'art et quelles que soient les causes qui s'acharnent à accabler un pareil artiste, on doit dire qu'elles sont criminelles. Pourtant une dernière tentative, deux numéros isolés, permirent à Willette de s'affirmer lithographe de premier ordre ; après le coup de l'affiche de « l'Enfant Prodigue » qui avait été un coup de maître. Il est rentré depuis quelque temps au *Courrier Français* en attendant, ce que souhaitent tous ses amis, que le Pierrot renaisse définitivement de ses cendres.

Parmi les livres qu'il a illustrés, il faudra citer les jolies plaquettes : *les Pierrots*, *Giboulées d'avril*, *le Petit Chaperon bleu*, de Melandri ; *le Roman des sœurs Hédouin*, par le même, avec une suite de bien plaisantes lithographies ; *les Nuits de Paris*, de Rodolphe Darzens, *Farandole de Pierrots* et *Dans un Vitrail*, de Vitta ; la partition de *l'Enfant Prodigue*, une de ses plus belles et plus importantes séries ; les Mélodies de Paul Delmet ; *la Sœur*



A. WILLETTE. — VOICI LE VIEUX

de Pierrot, par l'auteur du présent essai : les catalogues de l'Exposition de la lithographie.

Nous ne faisons même pas figurer dans cette énumération les programmes, affiches, publiés un peu partout de façon intermittente, dans les suppléments du *Figaro* et de l'*Écho de Paris*, le *Troupier*, le *Boulevard*, la *Butte* ; enfin, les importantes peintures telles que le portrait du colonnel Willette, l'enterrement de Pierrot, la Vierge au Rouet, le plafond de l'Ancien et du Nouveau Régime, etc. On est libre après celà de continuer à se représenter Adolphe Willette comme un paresseux.

Maintenant, pour ceux qui attachent plus d'importance à la qualité qu'à la quantité, nous voulons tâcher d'analyser la philosophie subtile et la séduction nerveuse de son œuvre, si tant est que ces choses puissent s'analyser en si peu de pages.

Willette a traduit en symboles exquis les inquiétudes, les maladies vagues, les aspirations falottes, les tortures imaginaires, les amours lymphatiques, toute la plaintive lyre d'un temps et d'un milieu anémié et névrosé. Remarquons, toutefois, que c'est là surtout le caractère de la première partie de son œuvre, car on pourrait montrer qu'en ces dernières années, l'artiste a senti la vie de façon moins amère et que son acheminement actuel est tout de vigoureuses colères et de robuste bonne humeur. Mais cette note polie, élégamment macabre des premières œuvres était à donner et Willette l'a donnée avec beaucoup de force et de charme.

Comment un artiste aussi sensitif ne serait-il pas frappé de ce qui se passe parmi des générations ébranlées du côté du passé, par une guerre terrible, tourmentées, du côté de l'avenir, par des problèmes inquiétants ? A de telles époques où peuvent trouver place les formidables goinfreries de gaieté du vieux Breughel ? Où le rire net et chantant de Jacques Callot ? Où la brutalité puissante d'Hogarth ? Où le débordement clownesque de Rowlandson ? Où la significative ganacherie de Monnier ? Où le dandysme de Gavarni ? Où la probité, la puissance d'indignation, la solidité sculpturale de Daumier ? Rien de tout cela n'est plus. Toutes ces gaietés robustes, bruyantes, vermeilles se sont peu à peu apaisées. Aux grotesques épiques et massifs, truculents de belle humeur et de santé, aux commères rebondies des kermesses, a succédé le couple du pâle Pierrot tourmenté et monosyllabique, et de sa compagne, la petite créature falotte, maigrichonne, maladivement vicieuse de nos trop grandes villes.

Willette a évoqué non des types réels mais plutôt d'expressives résultantes. Il a dit, avec un singulier mélange de grâce et d'amertume qui n'appartient qu'à lui, les défaillances et les travers de ce temps et son allégorie vaporeuse est peut-être plus saisissante encore et plus exacte que ne serait un brutal réalisme. Il faut comprendre tous ces appétits qui n'osent pas, tous ces rêves inassouvis de

choses matérielles, en un mot toutes ces veules passions de dévoyés et de déclassés poussant lentement à une perdition sûre, comme dans son émouvant tableau de « Parce Domine », au Chat-Noir, la foule énervée des Pierrots et des petites femmes malingres.

Avec quelle séduction Willette a interprété cette philosophie décourageante et désabusée, c'est ce qu'on ne saurait dire avec les mots. Jamais on n'a rien vu de comparable à la finesse des traits, à la délicatesse des contours. Les petites femmes de Willette ne sont peut-être pas vraies dans la stricte acception du mot ; mais celles des maîtres du XVIIIe siècle, celles de Watteau ou de Boucher, auxquelles on les a plus d'une fois comparées, n'étaient pas non plus la vérité absolue : la comparaison avec les bonnes ménagères de Chardin le prouve. Cela n'empêche pas qu'elles nous donnent la sensation exacte de ce siècle charmant. De même, les jolies créatures de Willette, avec leurs maigreurs trompeuses, le fouillis de leur déshabillé, leurs alternatives d'insensibilité, d'inconscience — se rappeler la ravissante pantomime où, aussi inaccessible aux prières qu'aux menaces et aux efforts désespérés, la danseuse ne sourit à Pierrot que pour une pièce d'or péniblement extraite de la terre — cruautés suivis de soudains et bien étranges retours de charité — la petite qui fait au vieux mendiant l'aumône de lui montrer sa jambe ; le bon cœur du trottin qui embrasse le museau d'un cheval d'omnibus — toutes ces gentilles créatures, disons-nous, même irritantes, despotiques, rongées de fièvre, en disent plus long que bien des documents plus exacts sur celles qui sont présentement plus responsables de notre idéal.

Willette a eu des idées d'une grâce et d'une profondeur uniques avec leur pénétrante mélancolie : telle est cette mignonne Montmartroise qui, comme les oiseaux, meurt les pattes en l'air ; ou d'une ironie cinglante à l'adresse de la femme : tel est le dessin le Sacré-Cœur, le voilà! et c'est un louis d'or étincelant, à la place du cœur. Il a aussi des traits de bonté rayonnante. On devine bien, quand il nous attendrit sur le sort de Pierrot, ses courses haletantes, ses désespoirs ou ses enthousiasmes à la vue d'une rose, que ce sont nos propres douleurs et nos propres exaltations et qu'il est le digne descendant de tous les grands et généreux satiriques ; ainsi il a trouvé pour flétrir l'oppression de l'Irlande par les Anglais des accents de vibrante commisération : par exemple cette vierge blonde, hâve, amaigrie, qui gratte le sol de ses pauvres mains décharnées pour en extraire quelques racines. Il a la haine vigoureuse de l'égoïsme, de l'accaparement, de la sottise surtout, de la monstrueuse et épaisse sottise, étouffant sous elle toute délicate aspiration. Toutefois cette haine se traduit en conceptions très enveloppées d'un symbolisme si recherché que parfois cela ne porte pas sur une foule peu fine et n'est même pas toujours compris par ceux qui n'ont qu'une culture un peu au-dessus de la moyenne. Willette



A. WILLETTE. — LE RETOUR DE LA FÊTE DE NEUILLY.

est trop artiste! En être réduit à faire ce reproche! Cela ne dit-il pas tout notre temps?

En tous les cas il n'est personne qui ne soit accessible à la séduction de son dessin. Lorsque dans son journal *Le Pierrot* il nous peint le *baiser de la rose*, avec l'adoration extasiée des pierrots qui voltigent à l'entour ou *le Chevalier Printemps* tout pétri d'air et de lumière, mettant des feuilles nouvelles aux arbres rajeunis, tout le monde s'accorde à dire que rarement, à notre époque, a été évoqué quelque chose de plus tendre, de plus piquant et de plus suave. »

Un livre comme *les Affiches illustrées* (1895), vrai monument dressé à cet art moderne, avait l'aimable devoir de faire une large place à Willette, c'est une douce obligation à laquelle M. Maindron n'a pas failli.

« Ici, dit-il, vient enfin prendre sa place l'un des artistes les plus délicieusement doués, l'un des ironistes les plus délicats, l'un des mieux armés qu'il soit possible de rencontrer.

Tout ce qu'a produit Adolphe Willette, tout ce qu'il produit encore est empreint de la grâce la plus pure. La femme est son modèle préféré; pour elle son crayon n'a que des caresses.

Ne vous y trompez pas cependant, le culte des formes féminines qui est la caractéristique du talent de l'artiste ne vise pas seulement à la beauté, il n'est pas uniquement prétexte à une conception aimable. Fidèle traduction de la nature, il atteint plus haut et cache une pensée toujours accessible à ceux qui croient à la haute mission de l'Art en ce bas monde.

Quand Willette a quelque chose à dire, il le dessine et il est toujours compris: son œuvre est d'un poète, pleine de jeunesse et de fraîcheur et d'une singulière intensité de vie, un peu triste parfois, mais d'une tristesse communicative à laquelle nul ne cherche à se soustraire puisqu'elle est un charme de plus. Elle émeut autant qu'elle captive.

Si l'on prend Willette à ses débuts du *Chat-Noir*, si on le suit du *Courrier Français* à son ravissant journal *Le Pierrot* on a son existence d'artiste retracée tout entière et on constate que cette existence noble et bienfaisante a été consacrée à un idéal qui est l'art dans ce qu'il a de plus séduisant toujours, de plus élevé quelquefois.

Willette n'est pas seulement un dessinateur parfait, il est encore un lithographe de la plus grande valeur. Avec un pareil ouvrier, la lithographie serait assurée de retrouver l'éclat de ses plus beaux jours, il suffirait pour cela qu'il le voulut.

Voyez en effet ce chef-d'œuvre, qui a été pour tous les artistes une sorte de révélation, l'*Enfant Prodigue*. Est-il parmi les plus belles pages écrites ou peintes de ces dernières années chose plus adorable?

En est-il une traitée plus amoureusement et qui laisse une impression plus douce et plus profonde, une émotion plus saine et plus vive?

. . . .

Willette n'a point souvent recours à la couleur, le noir lui suffit : il en obtient tantôt les effets les plus doux, tantôt les affirmations les plus énergiques. Il semblerait que la chromolithographie le trouble quoiqu'il y soit maître.

Les affiches de l'*Evénement Parisien*, de l'*Elysée-Montmartre*, du *Courrier Français*, sont charmantes . . . .

Ce type de Pierrot qui réapparaît sans cesse dans son œuvre, pour notre plus grand plaisir, lui a fourni ses plus belles compositions, il le cajole avec des soins de grand frère.

Au mois de juin 1893, une société d'artistes lithographes a organisé au profit d'un monument à élever à *Charlet* une exposition de ses œuvres.

Pour cette exposition Willette a composé une affiche. Du premier coup, il a trouvé la maquette du monument lui-même : dans la partie gauche de sa pierre il a placé le buste de Charlet reposant sur un tonneau enveloppé de pavés pris à la rue. Près de ce buste, un vieux grognard armé salue militairement celui qui a chanté sa gloire, il donne la main à un homme du peuple giberne au côté qui lui aussi se découvre devant l'image du caricaturiste combattant de 1830.

La partie droite du dessin est occupée par un délicieux gamin, chemise ouverte, bras nus, bonnet de papier en tête, c'est la lithographie moderne qui rend hommage à l'ancien et lui présente l'arme qui lui a été léguée et dont elle a la garde : un porte-crayon ».

M. A. Brisson dans *Nos Humoristes* lui consacre quelques pages admiratives d'où la note poétique n'est pas exclue.

« Sous ses doigts dit-il, naissent un tas de Pierrots qui lui ressemblent, qui sont comme lui ingénus, désolés, déçus dans leur rêve de bonheur, meurtris par la malignité des capitalistes et cependant oublieux du mal, rieurs et tendres. Il renouvelle ce type classique en lui prêtant ses propres sentiments en l'animant de son babil.

Le Pierrot de Willette n'est plus ce benêt qui empoche les nasardes et vole les confitures, il aime jusqu'à en mourir et il a l'âme légère : sa cervelle est un ciel d'avril tout rempli de giboulées ; la pluie et le soleil s'y succèdent ».

Je n'en finirais pas si je voulais reproduire tous les éloges que les critiques les plus éminents, n'ont pas cessé de prodiguer à Willette. Sa modestie finirait même par en être froissée. Il ne me reste donc plus qu'à dire quelques mots sur les panneaux décoratifs de la Taverne de Paris.

Le pauvre Pierrot a connu toutes les douleurs. Les déboires amers, les injustices flagrantes, les amitiés maladroites, les haines avisées, les intransigeances politiques

et même (ô ironie du sort !) les mésaventures commerciales, se sont abattus sur lui comme une louche et fauve volée d'oiseaux de proie.

Aussi le pauvre Pierrot semblait-il avoir subi un temps d'arrêt dans le développement normal de son merveilleux talent.

Eh quoi ! se demandait-on anxieux, l'adorable Pierrot se laisserait-il mettre sous clé par Colombine ? Le fourbe Arlequin l'a-t-il roué à ce point de coups de batte ? a-t-il bénévolement accepté d'être l'humble valet du financier Cassandre ?

Mais voici qu'un alleluia d'enthousiasme vient de retentir sur les hauteurs de la Butte. Pierrot, le Pierrot alerte, vigoureux et spirituel du *Chat-Noir* et du *Clou* vient de ressusciter plus génial que jamais. L'Olympe Montmartroise elle-même a frémi de joie. Bacchus monté sur un roussin, (l'exquis roussin de Willette) est allé quérir Minerve pour la conduire à la Taverne de Paris !

Quelle ravissante surprise que ces deux grands panneaux décoratifs de l'artiste et comme c'est bien l'œuvre supérieure que nous faisaient prévoir le *Parce Domine* et *Pour le roi de Prusse*, avec en plus une maîtrise, une assurance qui la rend définitive. Jamais l'imagination endiablée de Willette ne se donna plus libre cours.

Voici le Vieux est empreint d'une triste et profonde philosophie. C'est l'horreur et le dégoût instinctifs de la jeunesse pour tout ce qui approche de la mort et c'est l'effort grotesque du vieillard pour emfreindre les arrêts de l'inexorable Temps.

Un sénateur gâteux, cloué par une première hémiplégie dans la petite voiture que pousse, enfutaillée de rouge, la cupide servante-maîtresse, celle que le Destin a chargé *de finir* l'incorrigible Céladon ; un vieux podagre, dis-je, ayant devant lui les jouets qui symbolisent sa chute en enfance, le bras valide armé d'un filet à papillons, cherche à atteindre de ravissantes fillettes et des amours narquois qui fuient en se moquant de ses vains efforts.

La grâce et l'innocence échappent donc à la convoitise sénile du vice impuissant et l'apologue serait tout à fait consolant si (je ne reconnaîtrais pas Willette sans cette note-là) je n'apercevais dans une pose énigmatique, une petite fille affalée sur un banc. Son visage est effaré, ses jupes retroussées, ses jambes nues : elle regarde avec une sorte d'effroi le gâteau qu'un petit pâtissier lui offre.

La scène tout en restant imprécise n'en garde pas moins un sinistre relent de police correctionnelle.

Le Retour de la Foire de Neuilly est un tableau plus réjouissant, il est avant tout anecdotique et M. Prudhomme lui-même, un moment attristé par *Voici le Vieux*, l'admirera sans restriction.

Oh ! cette bonne tête de cocher qu'une aimable personne un peu *pompette* em-

brasse avec tant d'effusion ! Son amie descend du fiacre en exhibant cette adorable jambe que Willette dessine avec une amoureuse conviction. Ça et là quelques personnages de second plan, entre autres un de ces navrants phénomènes qui apitoient les spectateurs en avalant des étoupes ou des paquets d'allumettes enflammées et une pierreuse vraiment caractéristique qui lance hardiment son sourire aguicheur. C'est bien la parfaite entôleuse, la cynique bête de joie qui *turbine* avec l'orgueil du devoir accompli pendant qu'Alphonse attend la recette chez quelque bistro des environs.

A part le *Pour le Roi de Prusse* que je mets toujours au-dessus de tous les autres tableaux de Willette, les deux panneaux de la Taverne de Paris me semblent dépasser les créations antérieures du jeune maître... Son dessin est toujours aussi souple, aussi prestigieux aussi parfait qu'autrefois ; mais sa couleur plus intense s'étale plus audacieusement en touches franches, il ne se contente plus de rehausser ses lignes harmonieuses et savantes il les peint avec sûreté, avec fougue, avec un brio, plein d'humour.

Tout le monde rendra justice à ces deux belles compositions. Elles ne placent pas leur auteur au premier rang — il y était déjà — elles ne font qu'ajouter deux maîtresses pages au recueil glorieux de ses œuvres passées. Ne vous étonnez pas trop de les voir en pareil endroit ; les filles de Willette partagent un peu la destinée de Pierrot. Elles s'attardent volontiers dans les milieux aimables où pétille l'esprit de Paris. Elles y font comme une sorte d'école buissonnière, comme une escapade espiègle et joyeuse en attendant qu'assagies par le temps, elles prennent, graves comme il convient, le chemin des musées officiels, je cite pour finir cette appréciation si juste de Léon Riotor.

« En cette taverne où Montmartre établit d'amusantes choses, Willette a laissé la page légère et profonde : poétique, satirique, joyeuse et amère, elle dessine la philosophie de la rue et de la chair. La femme et le marlou, deux termes de cette évocation, dressent leur cynisme audacieux auprès du vieux sénateur d'austère morale. A gauche, l'art qui passe, un petit Italien offrant ses plâtres, tandis qu'une tragique figure de pierreuse, devant le cheval du fiacre symbolique, glace le rire des cervelles d'oiseau qui s'y ébattent dans la soie et la dentelle : hier, aujourd'hui, demain.... Daumier et Gavarni sont là : Willette les a réunis d'un geste, on sait avec quel charme. L'esprit et la couleur, c'est bien Willette ».

J'avais demandé à Willette quelques croquis pour alléger le texte un peu compacte de cette publication. Le spirituel fantaisiste, mis sans doute en joyeuse humeur par une agréable nouvelle qui lui arrivait officieusement du ministère m'envoya ce désopilant mémoire.

A
"la Guinee Gambou"
Batignolles
37 rue Lacroix
Dr A. Willette

Mémoire des Peintures exécutées pour la Société des Cavernes de Paris

Avenue de Clichy Paris — 3.4

Frais de photographies pornographiques — 4f. 35

Avoir opéré & soigné un chat noir & enragé — 6f. 50

Avoir élevé un cochon et — 30 fs

Des enfants — 1f 65

Lilas — 0f 45

Location et leçons de bicyclette — 15 fs

pour Thérèse — 20 fs

Cierge de 1ère Communion — 10 fs

Fourniture d'écolière — 40 fs

Chaussettes — 0f 60

Pantalons — 3f 50

Savon de Marseille — 0f 20

1 Tutu — 40 fs

Fard et poudre de riz — 27 fs

à mon ami Raoul Gineste
son cordialement
A. Willette

Report — 2 500 f

Nous fait les mains et les pieds d'un vieillard bien propre _ 1f 50

Lui avoir payé une poche à papillons ___ ___ 2f 75

Une dame de compagnie pour ses parties de chasse _ 50 fs

Joujoux appeaux divers ___ 100 fs

Mort-aux-rats ___ ___ 250 000 fs

Location d'un satyre ___ 5 f

Gâteaux et petit pâtissier ___ 5 fs

Fleurs et jardinage ___ ___ 6 f 50

Pourvoir et pourboire aux trottins ___ 200 f

Avoir passé le Dôme des Invalides au "Sidol" _ 4 sous

Achat de livres édités par "Les Temps nouveaux" 4 rue Broca
pour la petite lauréate ___ 2 volumes — 6 f

A Madame Adolphe Willette pour avoir posé.
— un fauteuil à l'Opéra pour entendre "Armide"

Report — 25 026

1 fiacre à l'heure — 6 f 85

3 hétaïres de haute marque au mois — 45000 fr

Coup de fer donné à un chapeau haut de forme — 0'50c ayant servi de jouet à une de ces dames

Pourboire au cocher — 20 fs
(Rien pour le cheval)

Achat de journaux du soir — 165 fr 90

Avoir à la fête de Neuilly, payé diverses babioles à Mme Bérenger — 5 fs

Aumône à une pauvre passante — 5 fs

Avoir payé un demi Zimmer à une petite bicycliste en culottes — 20 fs

Pourboire au peintre — 15 centimes

Total — 355090f 15c

à mon ami Renoult (?) ... cordial ... Bettelli (?)

Cette fois, la bonne nouvelle n'était pas décevante. Pierrot est enfin décoré ! et ce fut aussitôt un concert unanime de félicitations enthousiastes. De tous côtés des banquets s'organisèrent. Charles Morice, au dîner du quatorze, accabla le grand artiste sous les fleurs de sa subtile rhétorique : *Aspice* Pierrot décoré ! s'écria G. Vanor.

Courteline et Simonet rassemblèrent les débris rhumatisants du *Chat-Noir* et du *Clou* — Combien hélas manquaient à l'appel ! — et ce fut à l'Hôtel Continental de pantagruéliques agapes où la grosse peinture (la peinture de forteresse) évoqua des souvenirs d'atelier, où Séverine au banquet de Willette médita de réhabiliter Béranger : comme au banquet Béranger elle eut médité de réhabiliter Willette !

Des tambours heureusement mobilisés et de jolis vers d'Hugues Delorme vinrent affirmer que l'esprit de Montmartre survit à la plupart de ses cabarets somnolents.

Mais de tout cela reste une chose merveilleuse, inattendue : les discours de Pierrot ! les *speachs* à la fois littéraires, profonds et naïfs qui jaillirent d'une âme sincère et d'un cœur ému, des allocutions comme St-Simon devait en faire avec en plus cette noble pitié et cette affirmation de l'aristocratie de l'Art que ne connut pas le Grand Siècle.

De ces discours je me bornerai à en reproduire un seul. Il est typique par son humour attendri et par sa fierté, il traduit l'homme, il explique l'œuvre, il revendique pour l'artiste le droit absolu de tout oser.

En voici le texte intégral.

Mesdames, chers Camarades,

Comme patriote, comme peintre, comme ami du regretté Théodore de Banville, ma joie est grande de me voir entouré des trois couleurs de la France, que forment, par extraordinaire :

Le rouge de mon ruban.

Le blanc de ma blouse.

L'azur des beaux yeux qui veillent sur mon bonheur !...

Et c'est à vous, mes amis, que je dois la gloire de cet insigne, qui marque la place du cœur !

Par bonheur providentiel, il se trouve qu'un artiste, M. Dujardin-Beaumetz est à la tête des beaux-arts ; il a entendu votre désir, qu'il partageait, je le sais, et il a fini par arracher cette croix que je reçois de ses mains, au nom de la République.

Remercions M. le sous-secrétaire d'État et buvons à la prolongation de ses pouvoirs bienfaisants.

Par crainte de voir tomber la conversation, il est assez d'usage de médire, et, en particulier, de deux corporations auxquelles, quant à moi, je suis heureux de témoigner, ici, hautement ma reconnaissance : c'est des médecins et des journalistes qu'il s'agit.

Aux premiers, je dois la vie ; sans eux, depuis deux ans, j'aurais la croix, mais... elle serait de pierre !

Aux seconds, je dois l'honneur !... Comment ?... Mais simplement parce que, prenant ma défense, ils m'ont arraché deux fois aux griffes de Thémis, la vieille maîtresse de Tartuffe, et qui

voulait m'envoyer à Fresnes, où vont, assimilés aux malfaiteurs, les artistes coupables d'avoir dévoilé les crimes de la femme !

Oh ! pas les crimes dont parlent, après dîner, les vieux garçons en goguette ; non ! la femme n'est coupable que du crime d'être la beauté et d'inspirer aux artistes, aux poètes, l'enthousiasme des yeux et de l'âme, aux autres profanes l'exaltation des sens.

« La pornographie, a dit un orateur du dimanche, c'est tout ce qui trouble la chair. »

D'après ce père Prêchi-Prêcha, il ne resterait plus qu'à tuer les jolies filles, comme de simples Nuger.

Mais est-ce une raison pour nous traiter en proxénètes si nos œuvres sont assez sincères pour émouvoir la chair des hommes insensibles à l'art ?

L'histoire ne dit pas que le sculpteur Praxitèle assomma l'éphèbe qu'il surprit, un jour, étreignant sa Vénus de marbre ni que lui-même fut accusé d'excitation de mineur à la débauche.

Mais, dit-on, pourquoi le nu ? Que vient-il faire en ces temps savants et positifs ?...

Oui, l'art en a éternellement besoin. Voilà ce que ne peuvent comprendre les sectaires anormaux arrivés à se dégoûter de leur qualité d'hommes !

Tous les symboles, même les plus austères, sont du genre féminin : la Religion, la Loi, la Tyranie, la Démocratie, la Vie, la Liberté, etc., et il n'y a que la femme, aux formes décoratives, qui puisse, seule, représenter ces diverses abstractions.

Pour nous, artistes, la représentation de la femme est donc indispensable : si la vie est, comme l'a dit un poète mort de faim, un banquet, la femme en est le splendide dessert ! Mais, pour les fabricants de religions ou de lois, sa présence est plutôt un embarras parce qu'elle est trop absorbante ; surtout dans la jolie civilisation que se promettent de nous imposer, à nous Latins, les évangélistes anglomanes. Déjà, ils ont essayé, mais vainement, d'introduire en France un style pratique, pudique, hygiénique : le « modern style », art de *sleeping-car* et d'herboristerie.

La femme est le tourment du législateur-dompteur, parce qu'elle est une puissance de la nature et qu'elle est restée le dernier représentant obstiné des temps primitifs : elle est restée un délicieux sauvage, et elle en a gardé les instincts, surtout celui de la coquetterie

Oh ! pardon, mesdames ! ceci est, de ma part, un éloge que je vous prie d'agréer. Vous portez une longue et luxuriante chevelure, dont la coiffure est aussi variée que compliquée ; vous la teignez quelquefois en or, vous la parez de plumes, de fleurs, vous vous peignez le visage comme les guerriers indiens et vous allez même, je crois, prendre bientôt la mouche... de vos si gracieuses aïeules.

Tous vos délicieux travaux sont des preuves de patience sauvage, de goût inné et exquis dans le choix des couleurs et dans l'arrangement ; tandis que vos mains *fées* travaillent, indépendantes de votre volonté, absente... pour cause de rêve !...

La preuve certaine de vos regrets ataviques de la vie libre n'est-elle pas dans votre sourire à la vue d'une simple fleur rapportée, pour vous, du bois ou de la prairie ?

Vous savez consoler, soigner, vous sacrifier et souffrir sans vous plaindre... ça aussi, ce sont des vertus sauvages !

Votre condition sociale n'a pas été heureuse et n'est encore guère améliorée ; mais quel eût été votre sort, ô mes pauvres sœurs, si le concile de Nicée avait décidé que vous étiez sans âme ?

Non, vous n'êtes pas le poison, l'être funeste, le démon que dit le sénateur dans l'*Ecclésiaste !*... Vous êtes des anges estropiés des ailes !

Et ce n'est pas à votre fréquentation salutaire que je serais devenu un artiste démoralisé et et démoralisant !... Je vous adore et je vous respecte comme la Beauté !

Et vous, Lycurgue à la manque, vous qui voulez faire de nous, les artistes, les parias de votre société future et réformée, apprenez que, le jour où un homme, las de tuer, eut l'inspiration de graver, avec son couteau, sur la paroi de sa caverne, la première image, l'Humanité fut sauvée !

Et ces coups de couteau ingénus ont plus fait pour la civilisation que vos religions sanguinaires et vos lois persécutrices.

Mesdames et chers amis,

Je ne voudrais pas abuser de votre bienveillante attention; mais, comme je ne puis espérer retrouver jamais une pareille réunion, laissez-moi, pour conclure, vous dire un mot sur votre ami... moi-même.

Je ne me défends pas d'être un artiste voluptueux... Je le suis... très!... Que voulez-vous? je suis Français, d'origine gauloise et latine!

J'ai été élevé à l'École nationale des beaux-arts, où j'ai concouru pour le grand prix de Rome, et... je suis grand prix de Montmartre!

C'est là que je voulais vivre, faire, à tout jamais, l'école buissonnière, et c'est à cette école que je suivis les cours d'un savant et consciencieux professeur d'anatomie féminine :

« Que fais-tu là? s'écrie l'Amour... (c'est son nom) en corrigeant mon dessin... la carte d'Afrique, d'après le Cortambert de ton temps?... Je ne vois que des terres inconnues! Ingrat! tu oublieras ces plis et replis, et ces fossettes qui sont le sourire du corps de la Femme? Comme un général avisé qui étudie le terrain sur lequel il va remporter la victoire, ne néglige rien : *tous les détails sont dignes de la caresse et de l'étude.*

« Si, dans ton œuvre, il n'y a pas trace d'émotion, elle n'a pas raison d'être et tu mérites d'être écorché vif comme l'a été le faune Marsyas! »

Et voilà donc ce qui a pu me faire apparenter à Fragonard, peintre érotique français, né à Grasse (1732-1806), comme le dit si bêtement en une seule ligne, le dictionnaire complet Larousse!

A vingt-six ans, Fragonard a pu assister, impassible, au monstrueux supplice de Damiens (1757). Moi, à la place de ce peintre courtisan, au risque d'être pendu comme un simple pierrot, j'aurais mêlé au rose de mes amours, le sang de ce malheureux, et j'en aurais barbouillé le siècle de Louis XV et de sa Pompadour!

Non, mille fois non! je ne suis pas le parent, pas même le petit-cousin de ces peintres poudrés, sous-Tiepolo, indifférents à la vie.

Oui, je sais bien, je pris aussi Pierrot. Mais, moi, j'ai pris sa pâleur au sérieux! Mon Pierrot n'a pas émigré, il a pris la cocarde tricolore : c'est le garçon meunier du Moulin de la Galette, et il sait jouer du chassepot aussi bien que de la mandoline.

Quant à sa Colombine, je n'ai pas été la chercher à Trianon : je l'ai trouvée à Montmartre, je la retrouve à Belleville, aux Batignolles, et bien plus vivante que l'autre!

J'ai dépassé, je crois, je le crains, la moyenne de l'existence... L'artiste devrait vivre de longues années productives : c'est si passionnant de dessiner, de peindre, surtout quand on n'a pas une formule! Mais, voilà! à peine arrivé, il me faudra partir et céder aux jeunes, la place que vous venez de me faire si belle!

N'importe, j'emporte la douce illusion d'avoir rempli ma mission, celle de l'artiste, qui consiste à faire aimer la vie dont certaines religions ont tant cherché à nous dégoûter.

A. Willette.

20 février 1906.

ÉMILE ROBERT

FERRONNIER

ÉMILE ROBERT

FERRONNIER



ÉMILE ROBERT

Mon grand-père, un brave forgeron d'une petite ville épiscopale, berça mon enfance par des histoires de compagnons. Oh ! ces chefs-d'œuvre qu'il fallait forger pour devenir maître.

Ces chardons hérissés, ces fleurs de la passion, ces branches de houx, ces rameaux d'arbousiers avec leurs grappes de fleurs et de fruits ! Et cette rampe, surtout, chef-d'œuvre de mon aïeul, cette merveilleuse rampe forgée avec amour pour un prud'homme de Saint-Tropez, cette rampe inimitable où parmi les algues et les volutes bizarres de plantes marines, semées çà et là de coquillages et d'oursins, couraient les poissons les plus étranges de la côte d'azur, cette rampe extraordinaire où il y avait de tout : des crabes, des langoustes, des hippocampes et des pieuvres ! J'en ai rêvé bien souvent !

Hélas ! ajoutait le vieillard en levant contre le balcon d'en face un poing osseux et menaçant, l'odieuse fonte a tué ce beau métier d'art. Encore quelques années et nul ne saura plus forger le fer !

Que n'êtes-vous toujours en vie, bon grand-père, je vous mènerais bien vite dans les ateliers de M. Émile Robert et votre cœur tressaillirait de joie et des larmes monteraient à vos yeux.

Ah ! c'est que M. Émile Robert n'est pas le premier ferronnier venu. Voyez les portes de fer à belles bordures décoratives (pavots et chrysanthèmes), et les balcons de fer forgé décorés de roses et de chrysanthèmes, que ce maître artiste exécuta pour Vichy.

Voyez la grille d'entrée du musée des Arts Décoratifs, celle de la rue d'Orléans à Neuilly et celle des Chartreux à Bordeaux, etc., etc., et vous serez pénétré d'admiration.

Boileau a dit : *Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux*, ce qui est mal énoncé car l'ennui peut provenir du manque de compréhension ou de compétence du lecteur ; mais Edgard Poë, en d'éloquentes pages, a prouvé qu'en littérature il n'y avait pas de genre inférieur. Seul le talent de l'écrivain crée des différences. Ceci est encore plus manifeste en art ; il n'y a pas d'art inférieur, il n'y a que des artistes inférieurs.

Tels humbles ouvriers du moyen âge qui travaillaient la pierre ou le bois, sans même se soucier de mettre leur nom au bas de l'œuvre, tels moines obscurs qui coloriaient des vitraux ou forgeaient des lustres et des grilles pour les chœurs somptueux des vieilles cathédrales, furent de plus grands artistes que bien des sculpteurs et des peintres en renom. Il en est de même aujourd'hui : combien d'ouvriers aux mains calleuses mériteraient d'avoir à leurs boutonnières ce bout de ruban rouge qu'on prodigue à tant de peintres plus ou moins officiels. Pour ce qui concerne Émile Robert, je n'hésite pas un seul instant à le considérer comme l'équivalent de nos plus grands maîtres.

Outre, en effet, que la ferronnerie n'est pas un art négligeable et que si les grecs créèrent le Dieu forgeron Vulcain et l'unirent à Vénus, la Beauté, ce fut pour qu'il forgeât le bouclier d'Achille : M. Émile Robert a acquis dans cet art une telle supériorité, qu'on peut sans exagération lui accorder du génie. Nul mieux que lui n'a jamais su dompter le métal avec autant de souplesse et d'habileté.

Je laisse la parole à d'autres plus autorisés que moi. Voici ce que M. Louis Aubry a publié dans la *Revue des Arts décoratifs* :

« La personnalité d'Émile Robert n'est pas complexe bien qu'elle soit remarquable. Quelques-uns le regarderont comme une exception parce qu'aucune école, aucun maître, aucun cénacle ne pourra se réclamer de lui. Il n'en est pas moins un caractère et un véritable artiste. Tout comme son compatriote, le sculpteur Jean Baffier, il est le fils de ses œuvres, ce qui pourrait nous conduire à émettre les mêmes opinions que Baffier sur l'utilité des écoles et des musées et demander le

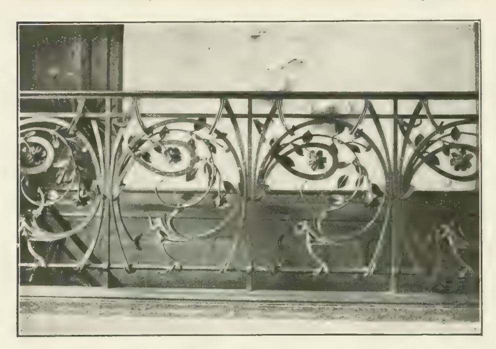
rétablissement des maîtrises et des compagnonnages. Nous ne le ferons pas, nous voulons mieux.

Quoi qu'il en soit, Émile Robert qui peut se donner le titre d'artiste, peut être considéré comme un ancien *compagnon*. A l'âge de 16 ans, il était employé dans une fabrique de porcelaine de Mehun-sur-Yèvre, dans le Cher, son pays natal. L'envie lui vint de faire comme au bon vieux temps, son tour de France ; Lyon fut sa première étape, la ferronnerie fut son premier métier. Dès qu'il eut une habileté de main suffisante, son désir l'entraîna à Paris et c'est chez les habiles ferronniers Moreau frères qu'il continua son apprentissage. Certes, il était à bonne école, mais que fût-il devenu, si la forge seule avait dû l'instruire ? Parfaitement maître de tous les secrets de l'art de traiter le fer, il voulut demander à sa profession de nouvelles et de plus profondes satisfactions. Il ne pouvait le faire que s'il avait une connaissance approfondie du dessin ; heureusement ses premiers loisirs avaient été consacrés à faire d'aimables paysages et tout en s'adonnant aux durs travaux de la forge il faisait du dessin et du modelage, car il avait cette intuition que le dessin est la base fondamentale de toute œuvre d'art décoratif. Il était ouvrier expérimenté, il devint habile dessinateur et à force d'intelligence, de persévérance et d'énergie, il est devenu un artiste...

L'amour de son métier l'a poussé à faire des recherches sur toutes les manières de traiter le fer : il fit des prodiges d'adresse. C'est à lui que les architectes et les archéologues s'adressèrent pour la reconstitution d'œuvres anciennes, qu'on ne pouvait confier qu'à un artisan tel que lui. Ces divers travaux lui permirent de faire une étude complète de tous les styles et en même temps de prendre à chacun d'eux ce qu'ils avaient de plus fin et de plus délicat. Il devint une sorte de virtuose qui put exécuter avec une aisance remarquable des grilles et des balcons, des portes monumentales et des rampes d'escaliers de tous les styles, rivalisant d'élégance et de solidité avec les œuvres les plus séduisantes et les plus somptueuses des XVIIe et XVIIIe siècles. Dès lors nos architectes les plus érudits et les plus chercheurs, tels MM. Magne, Genuys, Vaudremer, Van den Bergh de Lille, lui confièrent de nombreux travaux qu'il interpréta toujours avec une maîtrise et une sûreté de main merveilleuses. Toutes ces belles œuvres sont l'ornement de nos plus somptueux hôtels. Entre temps il montra tant à Paris qu'en province, dans nos Salons annuels, aux expositions de l'*Union Centrale des Arts Décoratifs*, des œuvres personnelles qui lui attirèrent de nombreuses récompenses.

Il y a cinq ou six ans, la réputation de M. Robert était faite et solidement établie. Ses œuvres classiques parfaitement ordonnées et de la plus savante exécution, l'avaient mis en relief. Son esprit chercheur ne pouvait se contenter de pareils succès. L'*Art Nouveau* devait le tenter..... Il s'en est assimilé sagement et avec mé-

thode les principes : sans hâte et avec une grande sûreté d'esprit, il a transformé sa manière de traiter le fer; dans ses œuvres, les lignes, tout en conservant un grand charme et une grâce exquise, ont abandonné l'allure classique : le décor, s'est assoupli, est devenu moins touffu : il a perdu cet aspect broussailleux, qui a été pendant quelque temps la caractéristique de la ferronnerie, il a su alléger le fer et le débarrasser d'une ornementation surannée, toujours semblable à elle-même. Les éternelles et archaïques feuilles d'acanthes ont été remplacées par une flore toute nouvelle variée et capricieuse, qu'il a su interpréter avec un art tout personnel et une belle audace.



ÉMILE ROBERT. — BALCON DE LA TAVERNE DE PARIS

. . . .

L'habile ferronnier dont nous parlons aime l'Art *pour l'Art* et son métier avant tout.

En 1896, il fondait à ses frais *La Revue de la Ferronnerie ancienne et moderne* pour permettre à ses jeunes confrères de trouver dans un recueil périodique des leçons pratiques et soutenir ce mouvement qui se dessine en faveur de la ferronnerie.

Toujours préoccupé de vérité, amoureux de la nature, interprète sans égal des fleurs et des plantes, dessinateur sobre et original, constructeur expérimenté, artisan consciencieux d'une habileté rare, tel est Émile Robert, le maître ferronnier de ce temps.

On peut donner ce titre à un artiste, à un rénovateur et à un éducateur tel que lui. »

Rapprochons de ce bel éloge ce que l'éminent architecte, M. Lucien Magne, disait quelques mois après (*Revue des Arts Décoratifs,* décembre 1900) de M. Émile Robert.

« L'atelier de Moreau a été une pépinière d'artisans habiles à forger, à souder ou à repousser le fer. Dès 1887, l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs faisait connaître l'un d'eux, M. Émile Robert, qui, vraiment épris de son art et le

pratiquant en maître, a collaboré depuis dix ans aux plus importants ouvrages de ferronnerie artistique, notamment à la grille monumentale qui clôt le cimetière des Chartreux à Bordeaux. . . . .

. . . .

A considérer la belle exécution de cet ouvrage de ferronnerie moderne, on regrette de ne pas trouver encore, à Paris, aucune pièce de cette valeur, même dans les nouveaux palais des Beaux-Arts, où le bronze, le fer et la fonte ont été employés pour les grilles et les balcons sans que le travail de la matière atteigne à la perfection artistique.

Des pentures en branches de lys, exécutées sur mes dessins pour l'église de Bougival, ont encore fourni à M. Robert l'occasion de réaliser une de ces œuvres de maîtrise qui ont maintenu la ferronnerie française au premier rang dans le concours international de 1900.

L'habile artisan n'a pas été moins apprécié pour la composition de balcons, de lustres, d'écrans, où notre flore française a été interprétée par la forge et le repoussé aussi habilement qu'elle le fut jamais. »

De M. Eugène Belville, dans l'*Art Décoratif*, cette appréciation plus que flatteuse :

« Il faut toute la modestie de ce grand artiste qu'est Émile Robert pour s'expliquer pourquoi son nom n'est pas familier à l'oreille du grand public, à l'égal de celui des plus décorés de nos chers maîtres. Robert, qui fournit des travaux considérables, occupe un nombreux personnel d'exécutants, mais ce n'est pas le grand industriel discutant avec ses contremaîtres, du fond de son fauteuil de bureau, les projets soumis à sa haute compétence ; ses ouvriers à lui ne sont que les doigts de sa main, et l'on peut dire, sans exagération, qu'il ne sort pas une pièce de ses ateliers qui n'ait passé sous son marteau. Aussi n'en est-il pas d'indifférentes. Que devient la valeur des productions d'un atelier lorsque le chef demeure le plus habile de ses exécutants et qu'il ne dédaigne pas de le leur prouver ! Si à cette habileté de main prodigieuse et à l'habitude de l'utiliser, l'artiste joint un goût de décorateur exquis, on comprend qu'il mette en valeur toutes les ressources de la matière qu'il emploie : on comprend aussi que le compositeur empêche le forgeron de s'égarer dans les exagérations de métier. Robert est le plus précieux des collaborateurs, mais c'est encore avec lui-même qu'il a le plus d'intérêt à collaborer.

Robert a touché à toutes les manifestations possibles de son art, depuis les grands travaux de construction jusqu'aux bibelots d'étagère, etc.

Nous prenons plaisir à voir chez cet artiste le métal assoupli en belles courbes franches parce qu'il donne l'impression d'une végétation spontanée, robuste et saine.

. . . .

M. G. Dargenty dans la Revue *L'Art* ne lui consacre pas moins de deux longs articles. En voici quelques extraits :

« Mais de tous les maîtres du marteau, celui dont il convient de faire l'éloge en première ligne, celui qui véritablement l'emporte sur ses confrères autant par l'abondance que par la qualité des œuvres exposées, c'est Émile Robert.

Ce vaillant artiste nous montre là son art sous toutes ses faces : appliques, bougeoirs, fleurs, portes ciselées, plaques de serrures, heurtoirs, devants de feu, porte-musique et avec cela d'importants et superbes morceaux d'architecture martelés, un panneau de grille, un balcon, un départ de rampe, que sais-je ! Le tout sobre, élégant, de composition riche et d'exécution parfaite.



ÉMILE ROBERT — RAMPE DE LA TAVERNE DE PARIS

M. Robert est un travailleur inlassable, mais l'abondance de ses productions n'altère en rien leur fini. Le technicien supérieur qui double en lui le noble artiste, ne permettrait sous aucun prétexte à l'une quelconque des pièces qu'il signe, de sortir de ses ateliers sans être revêtue du degré de perfection qu'il vise.

. . . .

Le dernier venu de ce groupe de travailleurs du fer, celui qui nous apparaît comme le plus courageux, le plus inventif, celui dont le talent est le plus complet et le plus souple, celui qui sait le mieux son métier et dont la technique est la plus savante et la plus scrupuleuse, c'est Émile Robert.

Des travaux de caractères très divers nous avaient déjà depuis un certain temps paru révéler chez cet artiste une maîtrise peu commune, lorsque dernièrement la vue de nouveaux spécimens très variés de son talent nous en a fait apprécier définitivement l'originalité, la fécondité inventive, la hardiesse et la perfection dans le rendu qui font marcher en lui de pair le poète qui crée et l'ouvrier qui réalise, unis, par un mérite égal, en une collaboration suprêmement intéressante.

Émile Robert est un ouvrier d'art comme il n'en existe guère aujourd'hui. L'audace avec laquelle il pratique son métier, son amour pour tout ce qui y touche, l'enthousiasme avec lequel il en parle, la passion qu'il y apporte et l'habileté consommée

avec laquelle il l'exerce, le font ressembler à ces anciens compagnons du moyen âge qui, indifférents à toute renommée, sculptaient suivant leur fantaisie, dont aucun modèle, aucune règle n'avait provoqué ni entravé l'essor, les inimitables et inrestaurables figures qui ornent nos temples gothiques.

Comme eux, il a en lui, sans l'ombre de présomption, sans une miette d'orgueil, la même foi naïve qui permet de tout oser. Car sa seule préoccupation est de rendre ce qu'il sent du mieux qu'il peut et il ne cherche que dans sa propre satisfaction la récompense de ses travaux.

Cette disposition, qui fait grand honneur à Émile Robert a sur son talent, la plus heureuse influence, parce qu'elle est éliminatrice de toute concession intéressée, de toute compromission, de tout calcul et qu'elle échappe par cela même à toute suggestion étrangère. C'est la grande qualité des simples dans la noble acception du terme ; celle, je me plais à le répéter, des sculpteurs de nos cathédrales si exclusivement préoccupés de leur œuvre et si insouciants de leur réputation qu'ils ont négligé de nous laisser leur nom ; c'est celle des véritables artistes qui, ayant en eux la pensée et l'instrument nécessaire pour la rendre, marchent d'un pas ferme dans une voie droite sans se laisser distraire par les accidents de la route. Il est rare que de telles qualités ne s'accompagnent pas d'une conscience sereine, directrice d'une vie calme, vertueuse et d'une confiance touchante dans le succès final. »

L'opinion documentée et sincère de tels écrivains ne peut laisser aucun doute sur la valeur exceptionnelle d'Émile Robert. Bien que son œuvre à la Taverne de Paris ne puisse compter parmi les plus importantes, cette rampe d'escalier et ces balcons décorés de camélias sont néanmoins, comme tout ce qui passe par les mains de ce grand artiste, des pièces de la plus haute perfection.

M. Jacques HERMANT

ARCHITECTE

M. Jacques HERMANT

ARCHITECTE



JACQUES HERMANT

Si j'étais architecte, je ne pourrais sans amers regrets, songer à ces temps heureux du moyen âge où le *Maître de l'Œuvre* était à la fois l'architecte, le peintre et le sculpteur. Quelle supériorité au point de vue décoratif ! pas de conflit, pas de rivalité, un harmonieux ensemble où tous les arts concouraient au même but. Cette époque barbare si cruelle envers les novateurs fut une sorte d'âge d'or pour l'architecture. Elle enfanta ces merveilleuses Cathédrales, ces cités fortifiées, ces donjons audacieux, ces hôtels de ville, ces cloîtres élégants, ces logis pittoresques que nous essayons vainement d'égaler. Elle ajoura la pierre pour des rosaces et des dentelles capricieuses où se figeaient le rêve fantasque des ouvriers d'art. Ils ne sortaient pourtant pas des écoles officielles, ces obscurs artisans qui valaient nos meilleurs maîtres. Il est vrai qu'à cette époque la maison de rapport n'était pas encore inventée et que l'Art, un art

spontané, un art sans prétention dominait le métier qu'il se gardait pourtant bien de mépriser.

La Renaissance vint arrêter cette magnifique floraison de chefs-d'œuvre. L'admiration exagérée des anciens qu'on avait, il est vrai, trop longtemps oubliés, fit dévier notre génie primesautier. L'architecture au lieu de créer ne fit qu'imiter. Sous Louis XV elle essaie bien de trouver un style ; l'influence des décorateurs exquis de cette époque la pousse à suivre la voie qu'ils indiquent ; mais le néo-grec ne tarde pas à réagir violemment. L'arabesque et la rocaille sont mises à l'index : puis avec la restauration c'est le faux gothique qui triomphe, un gothique affadi, ridicule, empanaché, un gothique qui ne sait même pas restaurer les chefs-d'œuvre dont il prétend s'inspirer et aujourd'hui même quand par un effort puissant, tous les autres arts se débarrassent de tout ce qu'il y a d'absurde et d'irrévocablement mort dans les traditions du passé, l'art de bâtir se traîne encore misérablement dans les ornières des écoles.

Est-ce à dire qu'il faut désespérer de cette architecture dont la rénovation caractérise les grands peuples et les grands siècles ? Je ne le pense pas. Déjà quelques personnalités d'avant-garde, négligeant les soucis purement commerciaux, s'efforcent avec une persévérance louable de créer une construction moderne qui corresponde à nos goûts de luxe et à notre besoin de confort.

Les progrès continus de la science industrielle mettent des éléments nouveaux au service de leur art et si la pierre ne s'anime plus comme autrefois sous le doigté prestigieux des maîtres de l'œuvre, les temps sont proches où la céramique et le fer enfanteront à leur tour des merveilles.

Encore quelques ferronniers comme M. Émile Robert, encore quelques architectes comme M. Jacques Hermant et le miracle sera accompli.

M. Jacques Hermant qui dirigea, avec l'aide d'un très précieux et très délicat collaborateur, M. Grandjean, les travaux et la décoration de la Taverne de Paris, appartient à une famille d'artistes. Son père, M. Achille Hermant fut pendant près de vingt ans vice-président de la Société Centrale des Architectes Français. L'un de ses frères, M. Abel Hermant, l'auteur dramatique applaudi, l'observateur aigu, l'écrivain châtié dont on admire les romans, présidait naguère encore la Société des gens de lettres. Son autre frère, enfin, est un musicien raffiné qui s'imposera demain. On ne s'étonnera plus, après cela, du bon goût et du souci d'art qui règnent aussi bien dans les plus petits détails que dans l'ensemble de ces salons essentiellement parisiens et modernes.

Il est vrai que l'intelligence et la libéralité de son client — il serait injuste de l'oublier — secondèrent puissamment le talent remarquable de l'architecte.

Né à Paris en 1855, M. Jacques Hermant, après avoir fait de fortes études

mathématiques, entre à l'École des Beaux-Arts, étonne M. Vaudremer son maître par ses aptitudes spéciales, obtient un premier second grand prix de Rome en 1880 et quoique ayant encore plusieurs années devant lui pour atteindre la limite d'âge, tire une révérence cérémonieuse — M. Hermant est l'homme du monde par excellence — à tous ces concours de loge qui stérilisent tant d'énergie.

Il est las de ces études spéculatives où la personnalité de l'artiste risque de sombrer, la routine l'indigne, les conceptions purement classiques l'écœurent par leur éternel recommencement. Après tout qu'importent les titres : on le verra bien à l'œuvre !

Pour n'avoir rien à se reprocher et comme une concession faite à Vitruve, il parcourt l'Italie et la Grèce à son compte, puis se hâte de rentrer à Paris où l'expérience et le savoir de son père achèveront de l'initier à tous les secrets de son art.

Les succès ne tardent pas à couronner ses efforts. L'Exposition universelle de 1889 prépare ses exhibitions grandioses ; il entre en qualité d'inspecteur principal au service des installations que dirigeait M. Paul Sédille, l'artiste si fin et si délicat auquel le liait une amitié de longue date.

Aussitôt l'Exposition terminée, il prend part en 1890 au concours ouvert par la Ville de Paris pour la construction de la Caserne des Célestins, enlève le premier prix et obtient l'exécution de cet important édifice dont les deux cents mètres de façade font la gloire et l'ornement du boulevard Henri-IV.

L'Italie et la mâle architecture militaire du Palais de Florence l'avaient si profondément enthousiasmé qu'on retrouve les traces de cette impression dans la robuste apparence de cette caractéristique et monumentale façade.

Mais les qualités grandioses de l'extérieur ne font pas le seul mérite de cet immense ensemble, le jeune architecte, dans la disposition intérieure de son œuvre avait poussé le souci de l'hygiène et de la construction pratique, jusqu'à leur plus complète expression.

Cet amour du confortable et cette recherche de l'amélioration constante de l'habitation collective ou privée devaient se développer encore par ses séjours en Amérique. Envoyé une première fois à l'Exposition de Chicago pour y procéder à l'installation des exposants français et très frappé de la façon supérieure dont les Américains étudient les questions de confort, il se hâte de reprendre le paquebot, après l'achèvement de sa caserne, et visite les États du Nord, très décidé à introduire en France tous les perfectionnements qui cadreraient avec nos habitudes et nos mœurs.

La *Pouponnière* de Porchefontaine, le premier établissement de ce genre édifié en France, lui donna tout de suite l'occasion d'appliquer le ciment armé et le chauffage à vapeur à basse pression, si répandu dans le Nouveau-Monde.

Jusqu'alors il n'avait été qu'architecte de la Ville. C'est en 1894 qu'il commence sa brillante carrière d'architecte privé et qu'il se signale par la construction des nombreux immeubles, maisons de rapport, hôtels, usines, etc., dont l'énumération serait trop longue.

Mentionnons seulement *les magasins des Classes Laborieuses*, dont la façade obtenait en 1901 une médaille d'honneur au concours récemment établi par la Ville de Paris.

Architecte en chef de la section française à l'Exposition universelle de Bruxelles (1897) puis architecte du Palais du Génie civil et des moyens de transport à l'Exposition Universelle de 1900, il est chargé par le Commissaire général d'installer tous les musées centennaux. Trois mois à peine le séparent du jour de l'ouverture et l'on se rappelle cependant avec quel rare bonheur il mena à bien cette surprenante entreprise. N'est-ce pas à cette occasion qu'il eut le plaisir d'avoir pour collaborateurs Chéret, Willette, Léandre, etc., ses maîtres décorateurs d'aujourd'hui?

Chevalier de la légion d'honneur après l'Exposition de Chicago, M. Jacques Hermant fut nommé officier après celle de 1900.

Tant de mérite devait nécessairement le désigner à l'attention de M. Chailly.

M. Jacques Hermant n'avait pas cette fois, il est vrai, un monument solennel à construire, il s'agissait d'édifier un cabaret d'art digne de Montmartre et par conséquent digne de Paris; il était donc urgent que l'architecte officiel s'effaçât complètement ou presque devant l'artiste fantaisiste qui le doublait.

C'est ce qu'il a admirablement compris en faisant avant tout une œuvre d'art et en concédant à ses collaborateurs une liberté d'action que ses confrères trouveront peut-être excessive, mais dont je ne saurais trop le louer. Il nous fait ainsi oublier le côté commercial de la Taverne de Paris; il nous donne l'illusion charmante d'un lieu de réunion créé pour d'idéales gourmandises et d'intellectuelles causeries.

J'avais prié M. Jacques Hermant de m'exposer ses idées sur le rôle de la peinture décorative dans l'architecture moderne; voici textuellement sa réponse que je trouve particulièrement intéressante en ce sens qu'elle résume les idées les plus chères aux architectes de tous les temps.

« Monsieur,

« A l'occasion de l'étude que vous faites en ce moment sur les peintres qui ont collaboré à la décoration de la *Taverne de Paris*, vous me demandez mon avis sur le rôle de la peinture décorative dans l'architecture moderne, et vous voulez bien souhaiter que je vous expose sur ce sujet mes idées personnelles.

« Je suis, certes, très touché de la place que vous me réservez au milieu des artistes éminents que j'ai eu la joie si vive de voir groupés autour de moi, et j'aurais

le plus grand plaisir à répondre à votre question plus longuement, si les exigences de la vie d'architecte m'en laissaient le loisir. C'est là une des cruelles nécessités de notre art, de voir toute notre existence compliquée, tiraillée, déchiquetée pour ainsi dire entre mille besognes complexes qui nous laissent à peine le temps de respirer et ne nous permettent de réserver aux travaux artistiques que les heures que les autres consacrent au repos et à l'oubli des soucis de chaque jour. Excusez-moi donc d'être un peu bref, ce qui sera d'autant plus naturel qu'il m'est bien difficile de considérer ce que je vais répondre à votre question comme m'étant personnel.

« Je pense, sur le rôle de la peinture décorative dans l'architecture, ce qu'en pensent certainement à peu près tous mes confrères, cette architecture fut-elle classique ou moderne, son auteur fut-il le plus grave des membres de l'Institut ou le plus fantaisiste pontife de la moderne école.

« La peinture décorative joue dans l'architecture exactement le même rôle que la sculpture décorative. L'une et l'autre sont dans l'œuvre d'architecture les parties d'un ensemble dans lequel elles doivent se fondre tout entières, se mélanger intimement pour ne plus donner qu'un tout homogène sans lequel l'œuvre d'art ne saurait exister.

« Elles sont des collaboratrices précieuses sans lesquelles l'œuvre de l'architecte manquerait de la vie et de la couleur qui lui sont nécessaires, dans certains cas indispensables, mais elles ne doivent être que des collaboratrices, et des collaboratrices très soumises sous peine de manquer leur but et de détruire complètement l'ensemble dont elles font partie.

« Cet exposé de principe est, je le sais bien, de nature à surprendre les personnes qui sont habituées à considérer, d'après ce qu'elles voient dans la vie ordinaire, le meilleur architecte comme un homme d'affaires qui bâtit de bonnes maisons sur un type plus ou moins banal, établit des devis, des marchés, règle des comptes, des réparations locatives et fait changer les papiers d'un appartement ou ramoner les fourneaux de cuisine.

« Mais à côté de cette (permettez-moi le mot un peu trivial) cuisine de métier, à laquelle nous sommes tous condamnés et qu'exercent souvent avec beaucoup plus d'habileté que nous des gens qui n'ont d'architecte que le titre, titre auquel ils n'ont du reste aucun droit, il y a l'architecte, le vrai, l'artiste, dont les études souvent beaucoup plus longues que celles du peintre et du sculpteur ont formé la main et le cerveau.

« Celui-là s'est exercé exclusivement, pendant des années, quelquefois dix ou douze, à un métier de compositeur dont il connaît tous les secrets, comme à celui de chef d'orchestre dont il a appris toutes les finesses ; c'est lui qui conçoit, qui veut, qui dirige, et c'est à lui que tout ce qui collabore à un titre quelconque à son

œuvre, tout ce qui tend à la réalisation de son idée doit se soumettre, sous peine de la détruire. C'est de sa pensée que le peintre et le sculpteur doivent s'inspirer continuellement, c'est l'effet qu'il a voulu, qu'ils doivent chercher à rendre et si par malheur ils oublient un instant qu'ils ne sont que des collaborateurs pour tenter de devenir indépendants, ils sont à peu près certains de tout compromettre.

« Ne prenez pas toutefois cet exposé de principe comme l'expression d'une pensée de domination autoritaire et tyrannique qui ferait de l'architecte comme une sorte de patron exigeant et cassant, devant lequel tout le monde doit s'incliner.

« Cela serait à la fois prétentieux et ridicule. Étant donné que l'architecte dont nous parlons est un artiste, nous devons forcément lui supposer l'esprit ouvert à la discussion de tous les conseils, à l'examen de toutes les idées, au respect du talent et des manières de voir de ses collaborateurs.

« C'est précisément parce qu'il a autour de lui des artistes, qu'il doit admettre que sa pensée sera comprise mais discutée, qu'il doit savoir entendre leurs avis et même modifier les lignes de son propre programme pour ne pas violenter leurs talents, les mettre toujours à la place qui leur convient, et faire tout son possible pour ne pas exiger d'eux quelque chose qui ne soit pas en correspondance absolue avec leurs idées et leurs moyens.

« Mais lorsqu'une fois toutes les conditions de l'œuvre sont fixées, lorsque l'orchestration est définitivement établie, l'architecte remonte au pupitre, reprend le bâton de chef d'orchestre et, dès ce moment là, tous ses collaborateurs ne sont plus que des exécutants dont la soumission doit être complète.

« C'est précisément l'esprit d'indépendance des collaborateurs qui a souvent compromis gravement de grandes œuvres d'architecture qui eussent été des chefs-d'œuvre.

« Très imbu de cette idée que l'architecte n'est qu'un demi-artiste et que l'art est leur domaine exclusif, quelquefois aussi, trop uniquement préoccupés de leur succès personnel et du désir d'écraser les autres, ils ont trop de tendance à chercher le succès pour eux seuls, au mépris de l'effet général.

« C'est le plus grand écueil à éviter. Il faut être un grand maître pour savoir se sacrifier.

« Et cependant quel succès pour l'artiste lorsque son œuvre s'adaptant parfaitement à son but, se tenant rigoureusement à sa place, séduit le public par ses qualités propres, et non parce qu'elle détonne et crie comme une affiche sur un mur... « Regardez-moi donc ! »

« Lorsque Hippolyte Flandrin, dans sa frise de Saint-Vincent de Paul, ou Puvis de Chavannes au Panthéon et à la Sorbonne, ont eu à faire œuvre de peintres décorateurs, n'ont-il pas montré qu'ils étaient de très grands artistes, non seulement

parce qu'ils ont fait des chefs-d'œuvre, mais encore parce qu'ils ont donné à tous une grande et profitable leçon, en sachant subordonner leurs moyens d'exécution au rôle qu'ils avaient à remplir.

« Puisque j'ai prononcé le nom du plus grand maître de la peinture décorative moderne, je ne puis faire mieux que de prendre en lui l'exemple type qui me servira à définir le rôle de cette forme d'expression de la pensée du peintre.

« Puisque toujours, dans les monuments, une peinture décorative a pour but de *décorer* une surface murale et d'en supprimer la monotonie et la froideur. Je dis *décorer* et non *dissimuler*. Il faut donc que rien, dans sa composition et dans son expression, ne tende à donner l'illusion de la réalité, de la reproduction vraie de la vie et de la nature. Il ne faut pas qu'elle troue le mur qu'elle recouvre et donne au spectateur l'illusion de regarder par une baie ouverte une scène qui se passe à l'extérieur.

« Elle doit faire naître dans son esprit des idées d'ensemble, lui présenter des symboles plutôt que des réalités, captiver sa pensée et la conduire vers des considérations générales se rapportant à l'usage même auquel est destinée, la salle où elle se trouve. Elle doit le placer, en somme, dans l'état d'esprit où il convient qu'il soit, pour voir ce qu'il va voir ou entendre ce qu'il va entendre.

« Cette obligation contraint le peintre à simplifier son expression, à lui conserver un caractère rigoureusement conventionnel et symbolique, à éviter toutes les exagérations de couleur et de mouvement. C'est le cas des grandes fresques de Puvis de Chavannes au Panthéon et à la Sorbonne, qui sont incontestablement l'expression la plus haute de la peinture décorative qu'il nous soit donné de connaître.

« Combien la fresque de Sainte-Geneviève est-elle supérieure à toutes celles qui l'entourent ! œuvres de peintres du plus grand talent, mais dans lesquelles l'esprit décoratif est presque totalement absent et qui transforment ce puissant et solide édifice qu'est et que doit être le Panthéon en une lanterne ouverte à tous les aspects de la vie et le ravalent au rôle d'un panorama qui serait découpé par tranches.

« Mais si la peinture décorative a presque toujours eu autrefois le rôle que je viens de lui assigner, elle trouve aujourd'hui des occasions de se montrer plus vivante et plus réelle dans certaines manifestations de l'architecture moderne.

« Cette dernière affranchie, quelquefois même à l'excès, des formules antérieures, a voulu rechercher d'une façon plus intime et plus conforme aux goûts de notre époque la satisfaction des appétits de confortable, d'élégance et de luxe qui se sont développés de plus en plus chez toutes les nations d'une civilisation avancée.

« Elle craint moins la fantaisie, et cultive volontiers l'illusion en même temps qu'elle se démocratise et cherche à mettre les jouissances artistiques à la portée du plus grand nombre. Mais alors plus elle s'adresse à la foule, plus elle se trouve

contrainte à se mettre à sa portée : elle veut être gaie, pimpante, amusante, pittoresque.

« Il lui faut renoncer aux grandes idées, aux symboles et chercher dans la vie courante des sujets à la portée de tous.

« Alors elle s'adresse aux peintres et aux sculpteurs, les place dans des conditions aussi réelles que possible et leur demande des tranches de vie, des anecdotes, des idées amusantes, et pourvu qu'ils ne détonnent pas trop, leur laisse la liberté la plus complète.

« Il va de soi que dans ces conditions, la conception de l'ensemble ne peut plus être la même et qu'il faut que l'architecte modifie ses formules pour les adapter au système nouveau.

« Il ne peut plus être question du mur derrière lequel il ne doit plus rien se passer ; il faut au contraire ouvrir la fenêtre toute grande et regarder ce sur quoi elle s'ouvre, faire franchement le trou et laisser l'artiste passer au travers.

« C'est une idée de cette nature qui m'a conduit à la composition de la grande salle de la Taverne de Paris. J'ai voulu que le public installé dans cette salle eût l'illusion d'être dans une sorte de vaste kiosque, sous un riche velum soutenu par un dais que supportent de solides angles en bois sculpté, de l'intérieur duquel il voit tout autour de lui défiler dans des paysages familiers, la femme de Paris sous tous ses aspects, à toutes les heures du jour et de la nuit.

« C'est une fantaisie si l'on veut, mais c'est une expression d'art qui trouve ses précédents dans les procédés des décorateurs italiens, et qui s'appuie sur les principes de l'École qui fait passer en architecture la recherche de la forme avant celle de la raison.

« L'école rationaliste est quelquefois bien sévère et l'art moderne qui en découle tend de plus en plus à y introduire la fantaisie et la gaîté, au risque de faire quelquefois des accrocs aux grands principes.

« La Taverne de Paris est un de ces accrocs très sincèrement voulu par un artiste convaincu que l'architecture étant par sa nature même le reflet des mœurs et du goût d'une époque, ne doit pas se refuser dans certaines circonstances les libertés que chacun prend aujourd'hui en politique, en littérature et en art.

« Excusez-moi si je ne m'étends pas davantage sur un sujet qui demanderait de longs développements et la maîtrise d'un professionnel de la critique et croyez, je vous prie, Monsieur, à etc...

« Jacques HERMANT. »

Les idées qu'expose si loyalement M. Hermant ne seront peut-être pas du goût de tout le monde et malgré les importantes concessions qu'il fait à la fin, je doute

que les peintres et les sculpteurs consentent à les admettre toutes. La vérité, c'est qu'il existe une rivalité plus ou moins virtuelle entre l'architecture et les autres arts. Le malentendu est né, il y a quelques siècles, le jour même où le *Maître de l'œuvre*, par une sorte d'abdication, fit appel à des collaborateurs.

Les architectes exigent, en effet, avec la plus grande courtoisie, il est vrai, que les artistes se résignent à décorer leurs murs d'après les indications que ces derniers trouvent presque toujours plus ou moins attentatoires à leurs personnalités. Les artistes (je parle des maîtres) prétendent au contraire que les murs ne doivent être qu'un prétexte à leurs décorations et qu'une fois le gros œuvre accompli, ils restent libres de le décorer comme bon leur semble.

En résumé, les premiers veulent qu'on fasse des peintures ou des sculptures pour leurs monuments et les seconds des monuments pour leurs sculptures ou leurs peintures.

Au fond, n'ont-ils pas tous quelquefois raison ?... S'il est des œuvres d'architecture où la décoration est manifestement l'accessoire, il en est d'autres où elle doit tout primer.

Telles, pour le premier cas, les salles de théâtre qu'on a le tort de surcharger quand elles ne comportent que la décoration du rideau et des foyers en vue des entr'actes; telles aussi les salles de conférences et de travail où rien ne doit venir distraire l'attention et tels, pour le second cas, ces lieux de délassements et de plaisirs faits pour charmer les sens et où la conception architecturale ne doit pas dépasser l'importance qu'a l'ossature dans le corps d'une jolie femme.

D'ailleurs, même en dehors de ces créations spéciales, il en est d'autres où la valeur exceptionnelle de l'artiste décorateur légitime l'importance et la liberté absolue qu'il réclame.

N'admettrions-nous pas volontiers qu'on bâtit un édifice uniquement pour qu'un Sandro Boticelli, un Tiepolo, un Goya ou un Puvis de Chavannes le décorât ?...

Dans tous les cas, il est indispensable, comme le fait si bien ressortir M. Jacques Hermant que tous concourent à un harmonieux ensemble.

Question de concessions réciproques et d'estime mutuelle !

La chose est malheureusement rare même quand l'architecte n'a qu'un seul artiste pour collaborateur: elle devient miraculeuse quand il en a plusieurs, et c'est pourtant le cas de la *Taverne de Paris*.

UN DERNIER MOT

J'ai parlé longuement, trop longuement peut-être au gré de quelques-uns, des principaux décorateurs de la Taverne de Paris. Il en est d'autres pourtant : mosaïstes, fondeurs, verriers, ouvriers d'art de toute sorte que je n'aurais certainement pas oublié si ce livre était une monographie : étude qui, au point de vue documentaire, serait des plus intéressantes à faire, parce qu'elle résumerait toute l'architecture d'une époque. Or, je n'ai pas les connaissances spéciales qu'il faudrait et mon but plus modeste a été de recueillir çà et là les opinions émises sur des artistes déjà célèbres, évitant, autant que possible, de parler en mon nom pour qu'on ne m'accusât pas de leur faire une réclame exagérée.

Je regrette donc sincèrement d'avoir négligé certaines personnalités dont je m'empresse de reconnaître le grand mérite.

Il y a au théâtre des rôles secondaires, qui passent presque inaperçus et qui sont cependant la cheville ouvrière de la pièce. Aux jeunes premiers, aux solistes, aux ténors, tous les succès. C'est pour eux que battent les cœurs et les mains ; c'est pour eux que les fleurs arrachées aux corsages vont joncher la scène ; pour les autres : rien !

Ils le savent d'ailleurs, et poursuivent leurs rôles sans trop s'étonner de l'injustice du public.

Nous, cependant, qui avons pénétré dans les coulisses, nous qui connaissons le secret des Dieux, nous serions coupables, M. Chailly et moi, si nous ne réclamions pas quelques bravos pour le statuaire Luc, l'exquis et trop modeste auteur des motifs sculpturaux ; pour M. Grandjean, un artiste convaincu, un moderniste militant, l'inspecteur, le collaborateur, devrais-je dire de M. Hermant, et pour M. Serrier, qui a joué le rôle effacé mais ardu et méritant d'un véritable metteur en scène.


IMPRIMERIE
G. RICHARD
PARIS